أول الكلام ..

4

الكائن.. البري!!

في الذكرى الأولى لرحيله

ينتمي ممدوح عدوان إلى طينة الخزف الصيني.

رجلٌ شوته الأيام . بأزمانها الموجعة . في فرنها الدائمِ الفوران بالجمارِ الحارقة، والأحزان المدوّخةِ، والعطشِ الأبدي. فاستحال إلى كائنٍ شديدِ الحيويةِ والخصب؛ كائنٍ اجتماعي له فعاليتهُ المتعاظمةُ أبداً، وحركيتُهُ الدائبةُ الحضورِ والموجوديةِ جولاناً، ومعرفةًونقشاً؛ رجلٌ لم يعرف الهدوءَ أو السكونَ أو الظلالَ إلا من أجل الامتلاء والتأملِ والكمون. رجلٌ يروقُ لي أن اسميه بـ غولِ الأدب في سورية، فهو أشبه الخرافةِ الأدبيةِ، شاعر اعتلى المنابرَ، وهو في طراوة لعمر، فهزّها، في حضرة الشعراء الكبار،.. بالصورةِ، والحذقِ، والبراعةِ فاتنةِ دونما ارتباكٍ ، أو حيرةٍ، أو لجلجة.

وعلى نحو ما كان يحدث أيامَ صفاءِ الشعر في العصور السالفة.. برز الشاعر، وبدا حضوره، ونهضت قصائده فآخته الذائقة، والذواتُ القارئة، وطيوفُ الخيال، والينابيعُ الملهمة، وراحت تترقبُ نصوصَه العيونُ العارفةُ بأسرار الشعر ومضمراتِهِ، وبنائياته القصيات تشوفاً ونوالاً. لم تسكره فتنةُ الجمال، ولا نورانية المسِّ الشعري، ولا اشتقاقات التفرد، ولا مطارحُ الثناء والتأييد، ولم تدهشه رؤيتُه لأصابع يديه.. التي راحتٍ صباح مساء.. تنزف رحيق الشهرة. لم يقو حبرُهُ على طيّ جمال ما فيه، وما داخ لحظة واحدة وقد هزّته طويلاً أرجوحة الحضور المشتهى.

دائماً كان ممدوح عدوان صاحباً لفضيلة الطيّ؛ طيّ ما أنجزه، دونما غمط أو قلة اعتبار،

ليكونَ مؤثثاً بالانتظار والترقّب، واللهفة.. لتحدر نص شعري جديدٍ لافتٍ! ومن كان يعرف مقدرةَ ممدوح عدوان الشعرية، ودوره الباديَ في دنيا الشعر نصوصاً، وحواراً، ورؤية.. يدرك أنه كان من السهل عليه أن يكتفي بمجد الشعر، وسطوتِهِ، ورحابةِ جماله، ولذةِ عناقه.

لكن الذين يعرفون جوانية ممدوح عدوان، وروحَه العلوقةَ بالتمرد، والمضايفةِ، والتنوعِ، يدركون أيضاً أيَّ كائنٍ بريٍ هو هذا الممدوح عدوان.. المتفلتِ من الأقفاصِ، والأسيجةِ، والحدودِ، والفضاءاتِ الضيقةِ.. كائن بريٍ ينفر إلى اللامحدود ليكتشف جمال الانعتاق، لذلك لم تكن مفاجئةً نقلتُه إلى عالم المسرح في سبعينيات القرن العشرين لا لإيمان ممدوح عدوان العميق بالتراسلِ الأدبي بين الأجناس الإبداعية وحسب، وإنما لقناعته الأكيدة بأنه محارب ثقافيٌّ، دروبُه كثيرةٌ، ووسائله عديدةٌ، وأحلامُهُ لا حصر لها، ولأنه على معرفة ودرايةٍ بثقافتهِ من جهة، وبتجاوبِ ذاته الإبداعية، إذا ا استنفرها، من جهة ثانية. ومن عجب أن ممدوح عدوان أنجز للمسرح خلال سنوات قليلة فقط ما لا تقدر على إنجازه ورشة إبداعية بكامل طاقتها.

إذن، هي روح جديدة، يضيفها ممدوح عدوان إلى روح الشعر ليغتني المبنى والمعنى، ومع حضوره المسرحي المتعاظم لا يتراخى ممدوح عدوان، ولا يطمئن إلى الشهرة وحلاوتها وقد صار نهراً بضفتين، وكأني به يعيش في كل لحظة قولة المتصوفة "اللهم لا تذقنا حلاوة أنفسنا" أو لكأنه يعي هذه الروح البرية التي تسأله عراكاً، وجلواً، ويقظةً.. فيأخذها، أو تأخذه، إلى مجاهل أخرى ليكتشف أمكنة أخرى، وعوالم أخرى.. كانت تهيأت منذ أزمان بعيدة لتمنحه صدرها في عناق مترعٍ بالحنين، والصفاء، والشوق الإبداعي، أقول هذا لأن ممدوح عدوان مضى إلى عالم السرد، عالمَ الحكايات، والشطار، والعيارين، والمدن، والأرواح، والخيال، وثنائيات العيش والقيم، وساحات الحوار باعتباره حاملاً ثقافياً وعنياً تطل من شُرفات الذات إلى شرفات ذوات الآخرين، .. فكتب الروايات التلفزيونية التي أوجدت بفضل احتشاد معانيها ثقافةً وإبداعاً للتلفزيون بعيداً عن مجانية التسلية الباهتة، أو التخدير الهش، أو المناورة الزائفة، أو الداعية الرخيصة، أو التغريب المعمّى.

وقد يظن من لا يعرف تجربة ممدوح عدوان الأدبية أن الرجل اكتفى بالشعر، والمسرح، والرواية التلفزيونية.. لكن الحقيقة تقول غير هذا، لأن ممدوحاً مضى إلى أبعد مما توهمنا أنه مصبٌّ له، مضى إلى عالم الرواية المكتوبة، فأنجز رواية (الأبتر)، رواية الروحِ الوطنيةِ المشقاةِ بالغربة، والعزلة، والأحلام.. معايشةً، وحزناً، وتشوفات، ثم كتب روايته (أعدائي) التي أعدّها حجر زاوية في بناء الرواية العربية وليس في موجودية الرواية السورية وحسب.

وأقول قناعةً..

لو أن هذا العمل (أعدائي) كان هو كلَّ عطاءِ ممدوحٍ عدوان لكان كافياً لكي يسجل اسمه في ديوان السرد العربي باعتباره مبدعاً، وروائياً، وكشّافاً لا تخطئه عين الحذق!

الكائن.. البري!!

العدد 417

6 / 2006

6

إحسان عباس

جبل العلم، وبيت الحكمة

د. حسين جمعة

توطئة (شيء من سيرته ومكانته):

كل من يبتغي الحديث عن المرحوم الأستاذ الدكتور إحسان عباس عليه أن يلمَّ ببعض سيرته... فإحسان رشيد عباس من مواليد قرية (عين غزال) قرب (حيفا) في فلسطين سنة (1920م)، وقد انتقل إلى جوار ربه في (عمَّان). الأردن يوم الأربعاء (2003/7/30م)...

ولعل ما كتبه عن سيرة حياته في مؤلفه (غربة الراعي) يغني الكثيرين في معرفة حياته، فضلاً عما كتبه الآخرون عنه ولا سيما أخيه بكر عباس.

وإذا كان الناس قد تنكروا له في جنازته فلم يسر وراءها إلا قلة قليلة فإن إنجازاته العلمية التي ضاهت تسعين مصنفاً، فضلاً عن مقالاته ومراجعاته للعديد من الأعمال دلت على أنه كان جبلاً في العلم متعدد القمم، وبيتاً في

الحكمة والتبصر قلَّ نظيره... فاق أقرانه من الجيل الثاني للروّاد، وزاحم بمنكبيه عمالقة الجيل الأول أمثال الدكتور طه حسين، وأحمد أمين...

ومما يشي بذلك كله ما حازه من مكانة رفيعة في نفوس كثير من الخاصة والعامة؛ واستقر في عقولهم هادياً وأستاذاً... فأقيمت حول أعماله العديد من الندوات العلمية والتكريمية... ويعدُّ ما تقوم به وزارة الثقافة السورية والأمانة العامة للأدباء والكتّاب الفلسطينيين اليوم في ندوتها الاحتفالية بمناسبة الذكرى الثانية لرحيله إحدى تلك الندوات التي تعترف بفضل المغفور له إحسان عباس وبقيمة الكنوز التي أودعها هدية للمكتبة العربية...

وإننا حيثما تلفتنا وجدنا هذه الندوات والدراسات التي أشادت بعلمه، وخبرته ودرايته... ومنها (ندوة إحسان عباس: ناقدا ًومحققاً ومؤرخاً) أقامتها مؤسسة عبد الحميد شومان . في عمّان . سنة 1998م؛ وندوة (إحسان عباس ناقداً) أقامها المركز الثقافي الملكي . قبل ذلك في عمّان . في (1993/6/16م).

وكتبت حوله دراسات شتى نُشرت في دوريات منها ما ظهر في مجلة (دراسات عربية وإسلامية) الصادرة عن الجامعة الأمريكية ببيروت سنة (1981م)؛ وكتاب (في محراب المعرفة) الصادر عن دار صادر ودار الغرب الإسلامي ببيروت سنة (1997م)، وكتاب (سادن التراث: إحسان عباس . د. يوسف حسين بكار . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت . ط1 . 2001م) وكتاب (أشتات: قراءات أدبية ونقدية . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت . ط1 . 2004م).

فلا غرو بعد ذلك كله أن يمنح عدداً من الجوائز، ومنها (جائزة الملك فيصل العالمية للأدب العربي سنة (1981م) وجائزة (جامعة كولومبيا الأمريكية للترجمة سنة 1983م) وجائزة (سلطان العويس سنة 1992م)....

ونال عدداً من الأوسمة، منها (وسام المعارف اللبناني سنة 1981م) و(وسام القدس سنة 1998م).

وإذا كان قد حصل على شهادة الماجستير من جامعة القاهرة سنة (1951م) عن رسالته بعنوان (حياة الأدب العربي في صقلية) وشهادة الدكتوراه من الجامعة نفسها سنة (1954م) عن رسالته بعنوان (الزهد وأثره في الأدب الأموي) . ولما تطبع . فإنه استحق شهادة (الدكتوراه الفخرية في الآداب من جامعة شيكاغو الأمريكية سنة 1993م).

فإحسان عباس ((مدرسة وحده، ونمط فريد بين أقرانه، وإمام في تخصصاته كافة نقداً وتأليفاً وتحقيقاً وترجمة، وذو قدرة فائقة على

استيعاب التراث وربطه بالحداثة وأفانينها))(1) ثم إنه ((ثاني اثنين من أصحاب الأنماط القرائية الجديدة في تاريخ النقد الأدبي العربي الحديث التي جعلت تقرأ نقدنا القديم قراءات تتجاوز القراءات السابقة تجاوزاً جذرياً لافتاً))(2).

وأرى أنه كان جبلاً متعدد القمم، وبيتاً في الحكمة فكراً ودراسة، تحليلاً وتحقيقاً... يتصيد شوارد القضايا والمشكلات بما لم يقدر عليه غيره حتى صار إماماً من أئمة العرب المعاصرين في التحقيق والنقد والترجمة والدراسة والتاريخ والجغرافية... ومن ثم فإذا عرف قدامة بن جعفر بكتاب (نقد الشعر) والجرجاني بالوساطة، والآمدي بالموازنة وابن سلام بطبقات فحول الشعراء و... فإن إحسان عباس عرف بعدد من الكتب التي جعلته علماً ملتصقاً بها... وأهمها (تاريخ النقد الأدبي عند العرب).

ولعل هذا يفرض علي الإشارة السريعة إلى بيان ذلك فيما تناوله الدارسون؛ لأتوقف عند قمة من قممه الفكرية والأدبية قلّت عنايتهم بها تتركز حول ما يتعلق بالتراث اليوناني وأثره في الأدب العربي ونقده... وجعلته تحت عنوان (مظاهر الريادة عنده).

ـ مظاهر الريادة عند إحسان عباس:

لم يعد خافياً على أحد أن الرجل ـ رحمه الله ـ كان مشغوفاً بتراث أمته، وكأني به يتطلع إلى جعل هذا التراث منطلقاً لنهضتها التي تعثرت خطاها في العصر الحديث... ومن يرجع إلى سيرته يدرك أنه قد عُني بالجاحظ وأبي حيان التوحيدي ـ مثلاً ـ منذ كان مدرساً في ثانوية (صَفَد) بين عامي (1941- 1946م) إثر حصوله على دبلوم التربية... وكان يتحدث عن مثل هذه الشخصيات بمظاهر الاعتزاز والشموخ... ومن ثم كان من بواكير ما نشره (رسالة في التعزية) لأبي العلاء المعري سنة (1950/)... ثم صارت جزءاً من كتابه المعروف (رسائل أبي العلاء ـ الجزء الأول ـ)الذي صدر سنة (1982م).

وقد توالت كتبه المحققة عن موضوعات وشخصيات متميزة في تراثنا العربي؛ وكلها كان لها أثرها الواضح في مسيرتنا الفكرية والتاريخية، سواء منها ما تعلق بالدواوين أم بالسيرة والآراء والمؤلفات، ومنها(3):

1 ـ الحسن البصري ـ 1952م.
2 ـ رسائل أبن حزم ـ 1955م، ثم طبعت في أربعة أجزاء ـ 1980 ـ 1983م.
3 ـ أبو حيان التوحيدي ـ 1956م.

4 . الشريف الرضي . 1959م.
5 . ديوان لبيد بين ربيعة . 1962م.
6 . شعر الخوارج . 1963م . ثم صدرت له طبعات عديدة.
7 . ديوان الصنوبري . 1970م.
8 . ديوان كُثَيِّر عَزَّة . 1971م.
9 . خريدة القصر وجريدة العصر . قسم مصر . للعماد الأصفهاني . 1952م . بالاشتراك مع شوقي ضيف وأحمد أمين.

وإذا كان إحسان عباس قد تقاسم الفضل والقمم مع غيره في تحقيق التراث المشرقي فإنه كان نسيج وحده في تحقيقِ التراث الأندلسي ودراسته؛ فقد كان سادناً حقيقياً له، ورائده الأول الذي تربّع على قمته، لم يزاحمه فيه أحد... فهو فيه بيت الحكمة؛ وجبل العلم إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها، إذ تتلمذ على يديه الجيل الثالث؛ ونهلت من معين علمه بقية الأجيال.

ولعلي في هذا المقام أسترجع بداية معرفتي بتراث إحسان عباس عن الأندلس ورجالاتها يوم كنت على مقاعد الدراسة الجامعية... فلا زلت أذكر أول لحظة علقت بها عيناي بالأستاذ الدكتور شاكر الفحام . وكان آنذاك أستاذاً للأدب الأندلسي . ولعل أول توجيه كان منه: عليكم بكتاب (تاريخ الأدب الأندلسي . عصر سيادة قرطبة . 1960م) وكتاب (تاريخ الأدب الأندلسي . عصر الطوائف والمرابطين . 1962م)؛ فكلاهما مقرران عليكم.

وعقدت لساني الدهشة: كيف يقرر كتباً ليست من إبداعه؟ ولماذا لم يقرر كتباً لغير الدكتور المرحوم إحسان عباس؟.

من هنا بدأت صلتي بالمغفور له عباس، وقد قيض الله لي الاطلاع على المكتبة الأندلسية، فوجدته . رحمه الله . المؤرخ للأدب الأندلسي، والعالم الموسوعي في التراث العربي وغيره؛ والمحقق المتميز؛ فهماً ودراية ومنهجاً، وهو الإمام المدقق في المنهج المتصل بالتراث المنفتح على المناهج الحديثة. ويمكننا الإشارة إلى عدد من إنجازاته في مجال تحقيقه له؛ وكلها تؤكد أنه كان قمة شامخة تطأطأت دونها الرؤوس، وجميعها أيدت رؤية الدكتور الفحّام الذي عرف فضله وقيمته قبل غيره ومنها:

1 . فصل المقال في شرح كتاب الأمثال لأبي عُبَيد البكري (1958م) بالاشتراك مع الدكتور عبد المجيد عابدين . ثم طبع غير مرة.
2 . جوامع السيرة لابن حزم . (1958م) بالاشتراك مع الدكتور ناصر الدين الأسد.
3 . العرب في صقلية . دار المعارف بمصر

(1959م) ثم طبع غير مرة . ولعله الصورة المعدلة عن رسالته للماجستير (حياة الأدب العربي في صقلية) التي ناقشها سنة (1951م).

4 . التقريب لحد المنطق لابن حزم . 1959م.

5 . الرد على ابن النغريلة اليهودية ورسائل أخرى لابن حزم . 1960م.

6 . ديوان ابن حمديس الصقلي . 1960م.

7 . ديوان الرُّصافي البلنسي . 1960م.

8 . أخبار وتراجم أندلسية مستخرجة من معجم السَّفر للسِّلَفي . 1963م.

9 . ديوان الأعمى التُّطَيلي . 1963م.

10 . الكتيبة الكامنة للسان الدين ابن الخطيب . 1963م.

11 . التشبيهات من أشعار أهل الأندلس لابن الكتَّاني . 1966م.

12 . نفح الطيب للمقري . ثمانية أجزاء . 1968م.

13 . الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة لابن بسام الشنتريني . ثمانية أجزاء . 1974م.

14 . فهرس الفهارس والأثبات لعبد الحي الكتاني . ثلاثة أجزاء: (الأول والثاني 1982م والثالث 1986م).

15 . تحفة القادم لابن الأبار . 1986م.

ولهذا كله فإني لا أنكر على الدكتور (يوسف بكار) وصف إحسان عباس بأنه ((سادن عظيم من سدنة الموروث، وحامٍ كبير من حماته الغُيُر بما أسداه إليه من خدمات))(4) على مختلف الصُّعُد. فهو ((باحث عن الكتب المهمة التي يرى أن هناك حاجة لتحقيقها... وكان من نتيجة هذا أن تعددت موضوعات كتبه وتشعبت مسالكها))(5) ومنها:

1 . عهد أردشير . 1967م.

2 . الوافي بالوفيات للصفدي . الجزء السابع . 1968م.

3 . وفيات الأعيان لابن خلكان . ثمانية أجزاء . في السابع منها أشعار ابن خلكان ودوبيتاته . 1968 . 1972م.

4 . الذيل والتكملة لابن عبد الملك المراكشي . قسم من السِّفْر الرابع (1964م) والقسم الخامس (1965م) والجزء السادس (1973م).

5 . أنساب الأشراف للبلاذري (القسم الرابع . جزء الأول . 1979م) والقسم الخامس 1996م).

6 . الروض المعطار في خبر الأقطار لابن عبد المنعم الحميري . 1980م.

7 . أمثال العرب للمفضل الضَّبِّي . 1980م.

8 . طبقات الفقهاء لأبي إسحاق الشيرازي . 1970م.

ولكني أرى أن نعته بسادن التراث الأندلسي أليَق به وأكثر التصاقاً .

فهو الأب الحقيقي له.

وقد احتاج إليه في معرفة العباقرة من أبناء جيله أمثال المرحوم الدكتور شوقي ضيف، والأستاذ الدكتور محمد يوسف نجم والدكتور ناصر الدين الأسد، ثم صدر عن مورده العذب أجيال عديدة بعده. فقد أضاف إلى التراث كل ما تطلبه من تحقيق وضبط وشرح، وأحال كل ما يتعلق به إلى مظانه الدقيقة، فما ترك زيادة لمستزيد.

ومن صفاته أنه كان ينغمس في تأليف الكتاب أو تحقيقه انغماس الصوفي الزاهد؛ وكأنه يتعبد في محرابه، وهو يطيل التأمل في قضاياه حتى يخرجه لنا على هيئة تجعل صاحبه الحقيقي يعجب بإتقانه وحسن صنيعه. فلو عاد عبد الحميد الكاتب من قبره لما قدّم نفسه بشكل أحسن من الشكل الذي أبرزه فيه إحسان عباس وقد قرنه بأستاذه سالم أبي العلاء في كتابه المشهور بعنوان (عبد الحميد بن يحيى الكاتب وما تبقى من رسائله ورسائل سالم أبي العلاء) وصدر عن دار الشروق للنشر في عمّان. ط1. 1988م.

وكان في هذا الكتاب وأمثاله من دراسة الشخصيات القديمة والحديثة؛ كما في دراسته لأباريق مُهَشَّمة لعبد الوهاب البياتي سنة (1955م) أو في دراسته بعنوان (بدر شاكر السياب. 1969م) يقدم الشخصية وفق منهج نقدي بديع وفريد؛ منهج يجمع بين الأصالة والمعاصرة، ويلائم بينهما بكل الانسجام والتناسب؛ ما جعله يقرّب إلينا كل شخصية بأسلوب دقيق وسهل؛ وكأنه يعيده إلى الحياة مجدداً.

ولا تقل قيمة إحسان عباس في دراساته التاريخية والجغرافية عن قيمته في ذلك كله من مثل ما فعله في كتابة تاريخ الأدب الأندلسي أو تاريخ بعض البلدان وجغرافيتها مثل:

1. ليبيا في كتب التاريخ. إعداد وتوثيق وتحقيق. بالاشتراك مع محمد يوسف نجم. 1968م.
2. ليبيا في كتب الجغرافية والرحلات. إعداد وتوثيق وتحقيق. بالاشتراك مع محمد يوسف نجم. 1968م.

أما القمة الأخرى التي زها بها إحسان عباس وحاز قصب السبق في النقد العربي ما أبدعه في كتابه المشهور (تاريخ النقد الأدبي عند العرب) الذي بناه على أساس التدرج الزمني منذ القرن الثاني الهجري بادئاً بالأصمعي، ومنتهياً بابن خلدون المتوفى في مطلع القرن التاسع الهجري (808هـ) جامعاً بين المشرق والمغرب في نظرة شمولية فاحصة ومتكاملة تستند إلى التذوق ثم التفسير والتحليل والتعليل، ومتكئاً في ذلك كله على قوة الملكة التي يمتلكها وعمق الثقافة واتساعها؛ فرسم بكل اقتدار كل ما يتعلق

بقضايا النقد العربي مثل (الوحدة في القصيدة، والكذب في الشعر، والعلاقة بين الشعر والأخلاق، والسرقات الشعرية، واللفظ والمعنى، والمطبوع والمصنوع، والموازنة بين الشعراء، والنقد والأثر اليوناني، وعمود الشعر، والصراع النقدي حول أبي تمام، والمتنبي...) إنه سِفر متميز جعل صاحبه من الخالدين.

وأياً كان موقفنا من آرائه ومواقفه، وردّنا لبعض ما ورد فيها، وغلبة التنظير على التطبيق فإنه ناقد مبتكر، ودارس مبدع، وصاحب منهج نقدي مزج بين الأصالة والانفتاح على المناهج النقدية الحديثة؛ وسيظل النقد العربي وغيره مديناً له في كثير من قضاياه(6).

ومثل هذا يقال في كتابه (فن السيرة . 1956م) الذي طبع غير مرة منذ طبعته الأولى؛ ولعل آخرها الطبعة السادسة لعام (1989م). فقد كان أحد الرواد الكبار في التنظير لفن السيرة، إذ يرى في المقدمة أن السيرة الذاتية تعد نمطاً أدبياً عامراً بالقوة الأدبية والحياة. وإذا كان هذا الفن معروفاً لدى الغرب فإن العرب والمسلمين كانوا على دراية كبرى به قديماً وحديثاً. ولهذا عرض لعدد من القدماء والمحدثين الذين مارسوا كتابة السيرة الذاتية كابن سينا وموفق الدين البغدادي، وعبد الله أمير غرناطة، وطه حسين في الأيام... وغيرهم(7). وكان يرى ((أن كاتب السيرة الذاتية لا يصور نفسه فحسب، وإنما يحكم عليها، ويحاول أن يتجرد من الرابطة العاطفية التي تشده بها))(8).

فالقيمة الأدبية والفكرية لكتابه (فن السيرة) تجلّت فيما فتحه أمامنا من آفاق ذهنية وفنية حين أوقفنا على أنماط من السِّيَر التاريخية المهمة التي اصطبغت برواء الجمال، وصدق التعليل، وبراعة القبض على جمر الإبداع عند القدماء.

وكأني به يجيب على سؤال كبير يتردد في داخل كل منا عن غياب فن السيرة عند العرب والمسلمين. فتأتي الإجابة بالمواجهة التاريخية المسؤولة، وبالمواجهة الفنية التي تدحض الدعاوى الكاذبة عن كل ما يشاع ويفترى حول عدم معرفة أجدادنا بهذا الفن؛ علماً أنه كان شديد الوعي بالفروق الدقيقة لأنماط السيرة التاريخية العربية التي تميزها من أنماطها الحديثة ولاسيما الغربية. لهذا لم يكن يسحب من السيرة التاريخية جوهرها، ولكنه

كان يعمد إلى تلمس العنصر الفني للسيرة في ضوء رؤيته للمسرود الفني التاريخي عند شخصية من الشخصيات ليسلط الضوء عليه مُبرزاً ضروبه الفنية، ومتجاوزاً كل أشكال الصراع الداخلي

والخارجي.

ولعل هذا كله كان وراء التنظير لأنماط السيرة الفنية عند العرب؛ إذ كان يجمع خيوط السيرة الذاتية في إطارها التاريخي ليبرز عظمة ما قدمه أجدادنا في فن السيرة، وليجعلها تتحرك على موجات الأثير لتلتقطها آذان البشرية باعتبارها وثائق تاريخية عظيمة.

فالسيرة الذاتية عند إحسان كانت تتحرك بين منهج التخيل والتعليل في جوانبها التاريخية. ولعل هذا ما أوقعه في شيء من التناقض بين ما قدمه في فن السيرة وبين ما كتبه عن نفسه في سيرته الذاتية المعروفة بعنوان (غربة الراعي) التي صدرت أواخر عام (2003م)...

ففي هذه السيرة وقع تحت مؤثرات عديدة لعل أبرزها الغربة والخوف من المجهول؛ فقد ظل الخوف يلاحقه منذ فارق قريته (عين غزال)، ومن ثم ظلت الغربة تسحقه في كل مكان ارتحل إليه. ومهما تكن المؤثرات التي صدر عنها في كتابة سيرته فإنه كان صادقاً في تصويره لواقعه وبيئته ووطنه الذي ظل يحن إليه. فلو أراد أحدنا أن يعيد بناء قريته المدمرة تدميراً كاملاً لوجد صفاتها في سيرته.

ومهما يكن الأمر في هذا أو ذاك فقد كان إحسان عباس أحد الرواد في التنظير لكتابة فن السيرة. فهو الجبل الذي يلوذ به كثير ممن يرغب في كتابة سيرته؛ أو يرغب في معرفة الأنماط الفنية للسيرة ولاسيما الذاتية.

ولعل من عجائب حكمة هذا الراحل العظيم وتنوع نظراته واتجاهاته الفكرية والأدبية والفنية جمعه بين خدمة التراث العربي ومحاولة الانفتاح على ثقافة الآخر ولاسيما أنه كان أحد القلائل الذين عرفوا اللغة اللاتينية في عهده فضلاً عن إتقانه للغة الإنكليزية والفرنسية والإسبانية.

وفي ضوئهما استطاع أن ينسج ملاءة عربية نقدية فكرية لا نظير لها؛ حين توشت بأشكال تراثية يونانية، أو نظريات نقدية غربية. فهو يتوسل بالكلمة إلى مادتها الحية التي تعبر عن ظاهرة القواسم المشتركة بين الأمم وتراثها في الموضوعات وطرائق التعبير، والاستخدامات المختلفة لزوايا الرؤية، أو الاستخدامات المتشابهة.

ومن هنا فإن إحسان عباس مثّل أنموذجاً متميزاً في تلقف تراث الآخر الغربي قديمه وحديثه.

وإذا كان معظم المتقنين للغات الأجنبية لا يفصلون بين الجانب الذاتي والمعرفي الذي ثقفوه وبين النصوص المترجمة فإن إحسان عباس يختلف عنهم، إذ كان يترجم بعض القصائد الإنكليزية إلى العربية وهو دون السادسة عشرة . (9)

فهو يستند إلى مهارته وفطنته في معرفة اللغتين أكثر مما يتكئ على ثقافته لصغر سنّه؛ وإن كان حاذقاً في اختيار ما يترجمه؛ ما يعني أنه يملك وعياً مبكراً للكتب المهمة التي يحتاج إليها أبناء أمته، ومنها:

1 . بعض أشعار الشاعر الرومانسي الكلاسيكي (كاتللس Catullus) قبل (1950م).
2 . فن الشعر لأرسطو . ترجمه عن الإنكليزية عام 1950 م.
3 . إرنست همنغواي . لكارلوس بيكر . 1959 م.
4 . فلسفة الحضارة أو مقال في الإنسان . لإرنست كاسيرر. 1961م.
5 . ت. س. إليوت الشاعر الناقد . لماثيسن . 1965م.
6 . موبي ديك . لهرمان ملفل . 1965م.

وكذلك ترجم بالاشتراك مع غيره العديد من الكتب القيمة منها:

1 . النقد الأدبي ومدارسه الحديثة . لستانلي هايمن . 1958 . 1960م.
2 . يقظة العرب لجورج أنطونيوس . 1962 م.
3 . دراسات في الأدب العربي . لفون غرنباوم . 1959م.
4 . دراسات في حضارة الإسلام . هاملتون جب . 1962م.

فكيفما تأملت هذه المترجمات وجدتها أنموذجاً دقيقاً وممتازاً للترجمة إلى العربية بأسلوب عربي بليغ وسهل، ولغة واضحة ودقيقة، ومنهج سديد وقويم. وقد لقيت ترجماته عناية الدارسين والنقاد ولاسيما ترجمته لكتاب (موبي ديك) لصاحبه (هرمان ملفل) الذي استطاع تقريبه لأبناء العربية من جهة إحاطته بالمعاني ودقتها، وبراعة الأسلوب الذي نقلها به؛ حتى عُدَّت ترجمته له أنموذجاً أرقى للترجمات الصحيحة. ويؤكد هذا عزوف المترجمين عن إعادة ترجمة ما قام به.

وإذا كان إحسان عباس قد تسنَّم ذروة بعض الكتب المترجمة التي يتعلم الناس عليها؛ لأنها كانت إبداعاً حقيقياً فإن له مزية أدبية ونقدية تستمد مشروعيتها من بداياتها المبكرة في مطلع الأربعينات ولم تزد سنّه على ست عشرة سنة. فقد تجلى ولعه بالثقافة اليونانية قراءة وتفسيراً وتحليلاً وموازنة ومقاربة بينها وبين الثقافة العربية قديمها وحديثها من خلال العلاقة بين الشكل والمضمون؛ والنظر إلى البنية المفتوحة للنص في ضوء نظرية التأثر والتأثير، بل في ضوء ما يعرف اليوم بنظرية

(التناص).

وبهذا كان رائداً فذّاً وهو يربط نظاماً ثقافياً بنظام آخر ليرجع بالأطر التعبيرية والطرز الأسلوبية ومعانيها إلى أنساقها المكونة لها. إنه يرى أن ترجمة إبداع الأمم الأخرى، أو اكتشاف آثارها الفكرية والأدبية واللغوية والفنية في الثقافة العربية يعد سبيلاً إلى الوقوف عند أطوار الارتقاء والنهوض فيها.ومن ثم كان يدرك أن الثقافة العربية القديمة أفادت من الثقافة اليونانية بما فيها من آداب وعادات وفنون. وحين أسهمت في نهوضها ظلت الثقافة العربية متميزة منها بالموازنة بين الروح والعقل.

وهذا ما لمسه حين كان يتحدث عن المحاكاة عند أرسطو ويقارن بينها وبين ما جاء في مسألة الأقاويل الشعرية التي انتهى بها إلى قضية (الصدق والكذب) سواء ورد لديه هذا في كتابه (فن الشعر) (10) أم في (تاريخ النقد الأدبي عند العرب) (11).

فحين كان يسوق ما جاء به أرسطو كان يعرض لما أضافه الفارابي وأبو حيان التوحيدي وغيرهما ممن تناول الشعر والنثر على السواء. وبهذا كان يتميز في كتابه (فن الشعر) المترجم عن الإنكليزية سنة (1950م) ثم في كتابه الذي وضعه لإرساء النظرية النقدية العربية القديمة والحديثة في كتابه الآخر الذي ألفه سنة (1953م) وسماه بالاسم نفسه (فن الشعر) ونشره سنة (1955م). فإذا كانت ترجمته لكتاب أرسطو تتصف بسمات فريدة ميزته من ترجمة الدكتور شكري عياد للكتاب نفسه بعنوان (أرسطو طاليس في الشعر) سنة (1967م) بما عرف عنه من الحكمة والتبصر والدقة ولاسيما حين جرى في ميدان الأفكار والمصطلحات والأساليب فجعلها متوافقة مع الذوق العربي فإنه كان في كتبه الأخرى مثل (فن الشعر . وتاريخ النقد الأدبي . وملامح يونانية في الأدب العربي) قارئاً من نمط خاص.

وليس هذا غريباً عليه لما امتلكه من استعداد غريزي مواتٍ، وذكاء لماح؛ وحَدْس معرفي صحيح، وجهد نقدي توافرت له الأدوات الصحيحة والدقيقة؛ فضلاً عن رومانسية طاغية رأى فيها أخوه بكر عباس أنها ممتدة الجذور لتصل إلى ثيوقريطس وفرجيل. وهي رومانسية انبجست مع موهبته الشعرية المبكرة منذ سنة (1940م) (12).

فنمط قراءة إحسان عباس للتراث اليوناني يختلف عن نمط قراءة الدكتور طه حسين(13) أو نمط قراءة غيره (14). فقد سعى بحسه النقدي والمعرفي إلى اكتناه جوهر التراث اليوناني وأثره في

التراث العربي، ومن ثم مزج بين الأصالة والمعاصرة وهو يتتبع نشوء نظرية الشعر عند العرب في كتابه (فن الشعر) ثم في كتابه (تاريخ النقد الأدبي عند العرب) ثم في كتابه (ملامح يونانية في الأدب العربي).

فقد اتصف عباس بالاعتدال والصحة والسلامة والدقة وهو يتحدث . مثلاً . عن نظرية عمود الشعر عند العرب (15). وهو ما يتبينه من قبل الدكتور جابر عصفور (16)؛ ورأى أن النظرية النقدية

العربية أبعد ما تكون عن الإيغال وجموح الخيال المعروفين عند اليونان؛ لأن النظرية النقدية العربية مرتبطة بجوهر الرؤية البلاغية العربية القائلة بالمقام ومراعاة مقتضى الحال.

ولهذا تناول في كتابه (فن الشعر) موضوعات متنوعة عرفها أبناء جيله ومن لحق بهم مثل (الرومانسية والواقعية، وأسس الاختلاف في المذاهب الشعرية كالخيال والشكل والمضمون ومهمة الشعر، وكيفية ممارسة نقده وأشهر المذاهب فيه، والصورة الشعرية وقيمتها في نقد الشعر...) وهي موضوعات ظهرت على نحو ما مرة ثانية في كتابه (تاريخ النقد الأدبي عند العرب).

وإذا كان التنظير قد غلب على التطبيق في كتابيه السابقين فإن قيمتهما التاريخية والنقدية تظل مميزة لهما في تناول أثر الفكر اليوناني وآدابه في الثقافة العربية وآدابها.

ومن ثم جاء كتابه (ملامح يونانية في الأدب العربي) سنة (1977م) ليقيم حالة توازن كبرى في مجال التطبيق لذلك كله. وكذا كان كتابه الآخر الذي حققه (سرور النفس بمدارك الحواس الخمس).

وبهذا كله فإن إحسان عباس لم يكن متميزاً بسبقه الزماني في هذا المجال؛ وإنما تفرد بمعرفته العالية والدقيقة للآثار اليونانية التي تركت بصماتها واضحة في الثقافة العربية قديمها وحديثها؛ فشكلت أعماله خصوصية فريدة جعلته بيت الحكمة فيها؛ ورفعته إلى ذروة سنام جبل العلم الموسوعي في مقارباته الفكرية والنقدية والأدبية والفنية؛ ولاسيما أنه اتبع مفهوماً أفقياً وشاقولياً في بيان المؤثرات بين الأدب اليوناني والأدب العربي؛

إذ أوقفنا على ظواهر فكرية وأسلوبية برزت بأشكال باهرة وجذابة ومثيرة أظهرت شبكة العلاقات العميقة بينهما في الآراء والأفكار والقصص والحكايات والعادات و... (17)

وإذا كنا لا نتفق معه في عدد من أشكال المؤثرات التي نراها أنها متبادلة بين الثقافات، ترثها ثقافة عن أخرى؛ إذ أخذت الثقافة اليونانية من الثقافة العربية القديمة كالبابلية والسومرية

كثيراً من الأشكال التي تناولها فإننا نثبت له قدرته الفائقة على اكتشاف بعض أصول الطرز الأدبية والفكرية في الثقافة العربية؛ وكأنه أحد المؤسسين لنظرية التأثر والتأثير، أو ما يعرف بنظرية التناص التي ظهرت في السبعينيات لدى

الثقافة الغربية ثم انتقلت إلى الثقافة العربية المعاصرة (18).

فالمرحوم إحسان عباس يكتسب صفة العلاّمة في علمه الموسوعي ونقده المبتكر ودراساته الراقية، وترجماته الدقيقة، وتحقيقاته المتميزة،

ومقالاته الكثيرة والنادرة. وتدل على هذا كله كتب عديدة مثل: (19)

1 . ديوان القاضي الفاضل . الجزء الأول . تحقيق د. أحمد أحمد بدوي . مجلة الأبحاث . الجامعة الأمريكية . بيروت . السنة 14 . ج 3/أيلول 1961م . ص401. .407

2 . برنامج شيوخ الرُّعيني . تحقيق إبراهيم شبُّوح . مجلة الأبحاث . الجامعة الأمريكية . بيروت . السنة 15 . ج 3/أيلول . 1962م . ص 521. .523

3 . ديوان ابن مقبل . تحقيق د. عزة حسن . مجلة الأبحاث . العدد السابق نفسه.

4 . الجزء العاشر من مسند أمير المؤمنين عمر بن الخطاب لأبي يوسف يعقوب بن شيبة . تحقيق د. سامي حداد . مجلة الأبحاث . الجامعة الأمريكية . بيروت

. السنة 23 . ج1/كانون الأول . 1970م ت ص 91. .92

5 . كتاب القصّاص والمذكرين لابن الجوزي . تحقيق د. مارتن سوارتز . مجلة الأبحاث . العدد السابق . ص 96. .105

6 . ديوان كشاجم . تقيم وإضافة . تحقيق خيرية محمد محفوظ . مجلة المورد . بغداد . مجلة 5 . عدد 2 . صيف 1976م . ص 281 . 289.

وإذا أهملنا الإشارة إلى مقالاته الأخرى في النقد والأدب والفكر وفق ما عرض لها الدارسون تبين لنا بما لا يقبل الشك أن العلامة المرحوم إحسان عباس كان يملك حساسية رفيعة وذكاءً حاداً؛ وخبرة عالية وثقافة موسوعية؛ وفطنة عظيمة في الاختيار والتدبر؛ فضلاً عن مسؤوليته الكبرى تجاه أمته لخدمة قضاياها التراثية والمعاصرة، مدافعاً عنها.

لقد راد موارد لم يعرفها كثير من أقرانه، وجال في عالمها الرحب، فكان نسيج وحده في جهده الدؤوب الذي أثمر مؤلفات زادت على سنيّ عمره.

تلك هي مظاهر الريادة عند إحسان عباس صاحب المواهب المتعددة والمتنوعة؛ الخبير الحاذق، الصانع الفريد. إنه بحق جبل العلم وبيت من الحكمة، فجزاه الله عنا وعن أمته الجزاء الأوفى، وأسكنه فسيح جناته.

الحواشي والمراجع:

(1) سادن التراث: إحسان عباس. تأليف د. يوسف حسين بكار. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. ط 1. 2001م. ص 14.
(2) سادن التراث 15.
(3) عرض كتاب (سادن التراث) لكل ما نذكره من مؤلفات إحسان عباس وتحقيقاته وما ناله من جوائز وأوسمة... فارجع إليه.
(4) سادن التراث 121 وانظر فيه 18. 20.
(5) أشتات: قراءات أدبية ونقدية. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. ط1. 2004م. ص 172. وعرض كذلك للعديد من مؤلفات إحسان عباس ومقالاته وتحقيقاته...
(6) انظر سادن التراث 25. 41.
(7) انظر فن السيرة. د. إحسان عباس. سلسلة الفنون الأدبية. القاهرة. ط 6. 1989م. ص 124. 145.
(8) فن السيرة 113.
(9) انظر سادن التراث 20.
(10) انظر فن الشعر. د. إحسان عباس. دار بيروت للطباعة والنشر. بيروت 1955م. ص 150. 158.
(11) انظر تاريخ النقد الأدبي عند العرب. د. إحسان عباس. دار الثقافة. بيروت. ط 2. 1978م. ص 217. 230.
(12) انظر سادن التراث 17.
(13) انظر. مثلاً. من حديث الشعر والنثر. طه حسين. دار المعارف بمصر. ط 10. ص 8. 17 و28. 32 و39 و42 و61 و78. 79 و89. 90.
(14) انظر. مثلاً. الأدب المقارن. د. محمد غنيمي هلال. دار العودة ودار الثقافة. بيروت. ط 5. 1962م. ص 21. 31 و136 و152. 159 و181. 186.
(15) انظر فن الشعر 46. 53.
(16) انظر قراءة التراث النقدي. د. جابر عصفور. دار كنعان. دمشق. 1991م. ص 18. 19.
(17) انظر ملامح يونانية في الأدب العربي. د. إحسان عباس. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. 1977م.
(18) انظر المسبار في النقد الأدبي. د. حسين جمعة. اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 2003م. ص 127. 167.
(19) انظر سادن التراث 118. 119.

أعلام

الدكتورة سهير القلماوي

(1911 م - 1997 م)

* سهير القلماوي كاتبة ومفكرة مصرية، وهي أول فتاة في بلدها تدخل الجامعة للدراسة.
* كانت منذ طفولتها شغوفة بالعلم، وقد تابعت دراستها بإصرار على الرغم من ممانعة أمها. نالت شهادة البكالوريا بتفوق، وانتسبت إلى كلية الآداب بناء على نصيحة الدكتور طه حسين. وحصلت على شهادتي الليسانس والماجستير من الجامعة المصرية، وعلى شهادة الدكتوراة من جامعة السوربون في فرنسا.

18

سؤال الكتابة ...
ومستحيلُ العَدم

د. عبد الملك مرتاض

أهو سؤالُ الكتابة حقّاً، أم هو سؤال العَدم؟ أهو سؤال المعرفة أم هو سؤال المجهول؟

أهو سؤال الذات، أم سؤال الموضوع؟ أهو سؤال الصّمت، أم هو سؤال المنطوق؟ أهو سؤال اللّغة، أم هو سؤال كلِّ ما هو غيرُ لغة؟ اللّغة هي التي تَكتب، أو تُكتب، وحدَها، أم المستعمِل للّغة حين يحبّر هذه اللّغةَ هو الذي يأتي ذلك؟ وما علاقة هذه اللّغة بمستعمليها في الكتابة الصّامتة التي تمثّل عالّماً غامضاً يعادل معنى المجهول...؟ أيّ شيء إذن، هذه الكتابة، إن لم تكن مجرّد الكتابةِ التي تُنشئ لنا عَوالم تأتي بها من وراء العدم بمجرد النّسيج اللّغوي المنهال على المخيّلة من موقع، في الحقيقة، مجهول؟

ثّم كيف يُرسل الكاتب رسالته الأدبيّة؟ ولمن يرسلها؟ وماذا يُرسل فيها؟ وعمّ يتحدّث من خِلالها؟ وقبل كلّ ذلك، أو أثناء ذلك، لماذا يرسل رسالته؟ وهلاّ استراح فأراح، ولم يستبحْ ما استباح؟ وهلاّ كان الإرسال معضلةً تماثل معضلة الاستقبال؟ ثّم لِمَ يكتبُ أشخاص دون آخرين؟ ولِمَ نجد أولئكَ كتّاباً عماليقَ،

ونُلفي هؤلاء مجرّد كَتَابيبَ لا يجاوز ذكرُكم مرمى السّهم؟...

ولعلّ محاولة الإجابة عن هذه الأسئلة: كلّها أو جُلّها، مما قد يستوجب كتابة مجلّدات في التّنظير والتّدبير، ولكن ما لا يدرَك كلّه، لا يترك جلّه، كما قيل في آداب الأجداد. ذلك بأنّ المستقبلين تختلف درجات ثقافتهم، وأذواقهم، وإدْيولوجيّاتهم بحيث يكون من العسير على الكاتب أن يُرسل رسالته الأدبيّة على النّحو الذي يتقبّله كلّ قرّائه، على سبيل الإطلاق. فقد يعلو مستوى الإرسال من حيث يُسفّ مستوى الاستقبال؛ وقد يُمثل الأمر على عكس ذلك فيُسفُّ مستوى الإرسال، من حيث يسمو مستوى الاستقبال. وهذه معضلة قائمة بذاتها، ولا يبرحِ الأدب يكابد مَشاقّها؛ وهي التي كثيراً ما تحول دون تكاثر سواد قرّاء الأديب الذي لا يحسن «تصيّد» القارئ أو «إغواءَه»؛ كما يعبّر عن بعض ذلك رولان بارت في كتابه «لذة النّص». أنّى للأديب إغواءُ هذا القارئ وإغواؤُه بقراءة كتابته، وأنّى له بفرْضِ ذوقه الأدبيّ عليه، وكيف إقناعُه بلا منطِق ولا برهَنة، وبالإقبال على ما يكتب؛ وإن ما يكتب هو الذي يجب أن يلامس الحقيقة، وينضوي تحت الجماليّة الفنيّة التي يتذوّقها، هو، ويَعُدّها مثلاً أعلى في الفنّ فَيَنْشُدُها في الكتابة التي يودّ قراءتها...؟ إنّ هذه إحدى المعضلات التي تعقّد العلاقة بين المرسل والمستقبل...

وممّا يتمحّض لسؤال الكتابة الأدبيّة في علاقة المرسل بالمستقبل طبيعةُ الموضوع الذي يجب أن يتناولَه المرسل: فأيُّ الموضوعات يجب أن يعالج بالقياس إلى مستقبل كتابته؟ وهل يمكن أن يَتنبّأَ فيُرْضِيَ جميع أذواق المستقبلين؟ وكيف يستطيع ذلك؟ ثمّ هل الموضوعات التي يعالجها المرسل، يعالجها لأنّها استهوتْه، هو شخصيّاً فقط؛ فهو كأنّه إنّما يكتب، قبل كلّ شيء، لنفسه؛ لا للّذي يُرسل إليه رسالته الأدبيّة، أو لأنه يعتقد أنّها تحصد جمهوراً عريضاً من مستقبلي رسالته الأدبيّة المبثوثة عبر اللّغة؟ إنّ أذواق القرّاء، أو مستقبلي الرّسالات الأدبيّة، متنوّعة إلى ما لا يحصى من الأحوال والأطوار... وإرضاء كلّ المستقبلين قد يكون أمراً شبيهاً بالمستحيل.

وأيّاً ما يكن الشّأن، فإنّ الكتابة إنّما جاءت . إذا انصرف وهمُنا إلى المفهوم الأدبيّ الدّقيق . وبالمصطلح النّقديّ الجديد . لتُرادف الأدب فتحلّ محلّ الشّعر والنّثر. فكأنّنا حين نقول في اللّغة الأدبيّة الحداثيّة: «الكتابة»إنّما نريد أن نختصر

عبر هذا المفهوم جنسَيِ النّثر والشّعر جميعاً، بالمفهوم التّقليديّ للأدب؛ وذلك على أساس أن النظرية الأدبيّة الجديدة تجنح لإزالة الحدود بين الأجناس الأدبيّة من حيث إنّها أدب قبل كلّ شيء، وقل من حيث إنّها كتابةٌ قبل شيء؛ وما يجمع بين هذه الأجناس أكثر ممّا يفرّق بينها. فالكتابة إذن أدب...

والأدب ككلّ الفنون الرّاقية معرّض لجملة من المشاكل التّقنيّة والإِدْيولوجيّة والجماليّة والإجرائيّة التي كثيراً ما تكون عائقاً يساور سبيل تطوّره وانْعتاقه من التّقليد، ومن وصاية النّقّاد، ومن وعْظ الوُعّاظ، ومن وصاية الأوصياء، ومن تزّمت الفُضوليّين...

الكتابة الحداثيّة ترْبأ بهويّتها عن التّصنيف: فلا الشّعرُ شعرٌ، ولا الرّواية روايةٌ، ولا القصّةُ قصةٌ، ولكنّها كلّها قبل كلّ شيء، وفي كلّ الأطوار، كتابة، ولا يمكن أن تكون إلاّ كتابة، حتّى لو شاءت أن تمرُق من جِلدها لَمَا مرقت، ولو أرادت أن تبرأ من نفسها لَمَا برِئت. فالرّواية تعمد إلى الشّعريّة فتبني بها صور لغتها. والقصيدة تعمد إلى السّرديّة فتسرد بها أحداثها، وتقيمُ على غرارها حِوارها... فالكتابة لا تعادل إلاّ نفسها، داخل نفسها، فتعادل الصّمت، والعدَم، والمستحيل، والتّلاشي، واللاّشيء...

ما تُنشئه الكتابة من نسيج اللّغة من عوالم عبر هذه النّسوج ليس إلاّ أوهاماً لغويّة يبينها الخيال المجنّح من الرّمال... فأيّ كاتب مهما يعظُمْ شأنه، لا يجاوز مستوى كتابة الصّمت، ليتلاشى صمْتُ الكتابة القريب، في الصّمت الآخر البعيد، ليتيهَ من بعد ذلك في عدم المجهول الضّارب في الشُّسوع...

وقد تكون الكتابة فعْلاً كما يقع في التّوهّم، كما قد تكون عدَماً... وإذا كانت فعلاً، حقّاً، فأين يمثُل فعلُها هذا؟ أفينا أم في اللّغة الأخرى التي تصطافّ أمام أعيننا على قراطيس بيضاء فتمثّل مساحاتٍ مسطورةً توهمنا بأنّها فعلٌ قائمٌ في عالم الوجود حقاً؟ وإلاّ فأين تكون الكتابة قبل وقوعها على القرطاس؟ وأين تكون اللغة التي تنسجها قبل خروجها إلى الوجود الذي يضارع المعدوم؟ وما العلّة في تحوّل اللّغة من مجرّد سِمات معجميّة إلى سمات ذات دلالة خاصّة ترتبط، على نحو ما، بمحبّرها على القرطاس وهو في حال تضارع الغيبوبة، وفي هيئة تشبه مسّ المجنون؟...

لعلّ أوّل الضّرر الذي تتأذّى منه الكتابة هو التصنيف المدرسيّ القاصر الذي سبقت الإيماءة إليه... فإذا الكتابةُ سرْدٌ وما هي بسردٍ ولكنّها كتابة تؤدي عنّا وظيفة عارضةً ثمّ تتصنّف في موقعها

من ماهيّة الكتابة. وإذا هي شعرٌ وما هي بشعر ولكنّها تتّخذ أشكالاً من الأصوات والصّور الوهميّة ثمّ لا تلبث أن تعود إلى سيرتها الأولى فتتصنّف في نفسها كأنّها لم تكن شيئاً غير ما كانتْه في حافرتها...

وإن هي إلاّ لغةٌ تُنتسَج فينبني اللّفظ، وتخامرُ السّمة السمةَ كما يتخامر الشّعَرُ الكثيف مع بعضِهِ بعضٍ حين نُعمل فيه المُشط بالتّسريح...

وإنّا لنربأ بالكتابة عن التّصنيف، ونسمو بها عن التّجنيس. لأنها سؤال الحقيقة... بل هي مجرّدُ سُرَأْبيبةٍ إلى عالم الحقيقة المتلاشي في مجاهل العدم السحيق.

وإنّ الأديب ليُمْسك قلمه، وإنّه لَيقعد من حاسوبه مقعدَ العشيق لعشيقته يتلمس الأفكار، ويقتنص الألفاظ، ويراود المعاني المُعْتاصَة؛ بتلطّف وتحسّس، وتلمُّس وترفّق؛ ولعلها تلين له وتُقْبلَ عليه. ولعلّها ترضى عنه فتنقاد له.

وهو يريد أن يقول شيئاً لا يقال. ولكن لابدّ من قوله. ولو كلّفه ذلك حياته. أو اعتقد أنّ ذلك سينقذ حياته. كأعظم ساردات الأرض، شهرزاد...

وهو يريد الإفضاء باللاّمَعْقول الذي يمكن أن يقال. وربّما باللا معقول الذي لا يُتصوَّر في الأذهان. هو يريد الإفصاح عن أعماق الذات، وهو يريد التّعبيرَ عن أغوارها السّحيقةِ الأبعادِ.

يفعل ذلك كلّه بلغة كأنّها لم تكن قابعة في المعاجم كالجثث الفانية. كأنّها خلْقٌ جديدٌ من اللّغة؛ لأنّ ذلك الخلقَ لغَتُه هو وحدَه دون العالمين. لغتُه هو وحده لأنّه يمنحها من دفء حنانه، ودفق وجدانه، وسَعة خياله، ما يجعلها تنطبع بطابَعه، وتعْتلم بشخصيتّه الأدبيّة فلا تكون إلاّ لغتَه هو فتتّسم بالتّفرد بعد أن كانت متّسمة بالجمعانيّة. هذا الشّيء العامّ كيف يستحيل بنسْجة قلم ودَفْقة قريحة، إلى شيء خاصّ؟

والأديب لا يزال يودّ أن يقول شيئاً فلا يقوله فإنما يقولَ شيئاً آخر لم يكن يريد أن يقوله أصلاً.

لأنّ اللّغة هي التي تقرّر ما تقول، وهو مجرّد مُفرْغٍ لسِماتها اللّفظيّة.

وكأنّ غير ما كان يريده هو الذي كان يريد أن يقوله، ولكنه لم يقُله وهو كظيم. هو ضائع بين الأفكار الشّاردة التي تضطرب في فضاء مَريجٍ. هو واقع تحت تأثير مُلْغِزٍ يلتعج في وجدانه؛ بين إقبال اللّغة عليه وإدبارِها عنه؛ وبين انقياد الأفكار له واعتياصها عليه: على نحو لا تُسعفه في نسج الكلام إلاّ بمقدار شحيح.

فالأديب، كما يومئ إلى ذلك

(جيرار جينيات) هو من لا يعرف، ولا يستطيع أن يفكّر إلاّ داخل الصّمت وفي سرّ الكتابة. وهو الذي يعرف ويبرهن في كلّ لحظة حين يكتب، على أنّه هو الذي يجعل لغته، تفكّر خارج نفسه. غير أنّ اللّغة في تمثّلنا لا تفكر، وما ينبغي لها ذلك؛ فهو مجرّد عبث الحداثة. غير أنّنا نُقرّ بأنّ التّفكير لا يتمّ إلاّ من خلال اللّغة؛ فهي المعبّرة عن ملَكة التّفكير، وهي ترجمان المجهول القابع في أغوار القريحة المتحفّزة. ولذلك لا ينبغي للصّمت إلاّ أن يكون كتابةً نطقُها صامتٌ، وصمتُها ناطق، في كتاب مسطور.

المسألة كلّها قائمة على وهَم حقيقيّ. أو قل على حقيقة وهميّة. أو قل: على لا شيءَ على وجه الإطلاق. فأن نكتب، كأنّنا نهدم. نقوّض. نَهُور ما كان مبنيّاً. فإن حافظْنا على المبنّى لم نستطع الكتابة هدْم للكتابة السّابقة تقويض لها. إقامة بنيان وهميّ على أنقاضها. ولذلك فالذين يأبَوْن التّقويض سيعجزون في الغالب عن أن يكتبوا شيئاً.

فكأنّ اللّغة قتْل للقيم، في رأي بعض المفكّرين الغربيّين. أو على الأقل قتْل لما نراه منعدم القيمة. وهي قتْل للمؤلّفين السّابقين، ولو أنّهم أموات. فهي قتْل للأموات. لأن الإبقاء على حياة أولئك الذين كانت الكتابة قتلتْهم بتخليدهم في أسفار التّاريخ قد لا يُفضي إلاّ إلى قتْل الذي يريد أن يكتب هو أيضاً.

الكتابة التي أقسم الله بها، وبالقلم الذي يُصطنع في تحبيرها ﴿ن. والقلم وما يَسطرون﴾ . لا ريب في أنّ غايتها يجب أن تكون شريفة. القرآن أجدرُ أن يُتّبع، لا جيرار جينات. فالكتابة إذن قيمة عظيمة تسعى إلى تجسيد قيمة عظيمة بنسخ الألفاظ. وليس من موقع إلقاء الوعظ نقول هذا، ولكن من موقع الْتماس النّفْع للنّاس. لكن أيّ نفع يمكن أن يوجَد في الكتابة فينتفعَ به النّاس؟ فهل هو الاستمتاع باللّذة، أو هو التّلذذ باستكشاف المجهول من خلال عالمَ اللّغة المسطورةِ ألفاظُها على القرطاس؟...

هل الأدب جريمة؟ حتماً لا. وهل الكتابة ممارسة شرّيرة؟ ربّما لا، وربّما نعم. وربّما لا تتّصف لا بهذه ولا بتلك. ولعل الأهمَ في كلّ الأطوار، وليس الجوابُ عن هذا السّؤال، ولكن تشعيبُ أسس السّؤال وتركيمُ الكلام من حول هذا السّؤال حتّى يغتديَ جواباً ولو لم يكن بجواب...

وأيّاً ما يكن الشّأن، فإنّه لا أحدَ عاد يكتب في متن الكتابة غيرَ اللّغة. ولا أحدَ أيضا، في الحقيقة، كان يكتب منذ الحافرة إلاّ رصْفَ ألفاظ اللّغة، قبل أيّ

شيء آخر، في إنجاز الكتابة. فاللّغة وحدَها هي التي تنهض بفعل الكتابة. الكاتب يلاحظ مسارَها وتجلّياتها فقط، كقائد الطّائرة حين يضعها في الجوّ تطير في وضع تلقائيّ. فهي تطير وحدَها، وهو يراقب شأنها ولا يفعل شيئاً غير التّفرّج عليها وهي تنهب الجوّ نهباً. كذلك فعْل اللّغة في الكتابة...

هل الكتابة هي الأنا، والأنت، والْهُوَ؟ على الرغم من أنّ الأنا أمست مَمقوتة بفعْل ما لاكها به أصحاب علم النّفس الْمُفلس، إلا أنّها حين تقترن بالكتابة اقتراناً حقيقياً تغتدي لا شيء ألذّ منها... فهل انفصال الأنا عن الكتابة يُفقده هويّتَه؟ وهل إذا انفصلت الكتابة عن الأنا فقدت علّةَ وجودها حقّا؟ وذلك على الرّغم من أنّ الأنا أمست شيئاً خارجيّاً؛ في حين أنّ الفكر الحقيقيّ يكمُن في اللّغة ولا يعْدوها.

فإمّا اللّغة، إذن، وإمّا الأنا. ولا ثالث لهما.

وقل إن شئت أيضاً: الأنا لا، واللّغة نعم. فهل اللّغة وحدَها أمست في تمثّل الكتّاب الجُدُد هي الحقيقة، ولا شيء غيرُها؟ ربما كان ذلك. وربما لم يكن، في غياب المطلّق والاجتزاء بالنّسبيّ في كلّ الأطوار.

وإذن، فكأنّ اللّغة هي الدّاخل، وكأنّها هي الجّوانيّ؛ وكأنّها هي اللاّمرئيّ بالعين؛ وهي، في الوقت ذاته، المرئيُّ بعدسة اللّغة الشّفّافة المتسلّطة التي تستطيع التّولّج في الأغوار لسبْرها، والكشفَ عمّا في مجاهل زواياها المظلمة، أو الخفيّة. هي الحقيقة التي لا يمكن للّغة نفسِها أن تقتلها، على قوّتها وجبروتها.

وإذن، فإن أتكلّم، معناه أنّي غيرُ موجود، كما يقول ميشال فوكو. ونلاحظ أنّ تعبير فوكو يتناصّ هنا، على سبيل المناقضة، مع ديكارت الذي كان لا يزال يزعم وهو يردّد مقولته الشّهيرة: «أفكر، إنّي إذن موجود». فإذا كان التّفكير لا يكون تفكيراً حقيقيّاً، ونافعا خصوصاً، إلاّ إذا تمثل في اللّغة؛ وإذا كانت اللّغة تُفضي إلى العدَم والتّلاشي لدى فوكو، فلا يعني ذلك إلاّ سخريّة من مقولة ديكارت التي تمجّد التّفكير الذي تجسّده اللّغة، مكتوبةً كانت أم منطوقة...

لقد زعم ميشال فوكو أنّ ثقافة الخارج، أو الخارجيّ، بدأت تظهر في كتابات المفكّر الفرنسيّ ساد (1740 . 1814) (وقد اتّسمت كتاباته بنزعة «الرّغبة الجسديّة»، وفي كتابات الشّاعر الألمانيّ فريد ريك هولدرلين (1770 . 1843) (الصّوفيّة الرّومنتكيّة)،

والفيلسوف الألماني فريد ريك نيتشي (1844 . 1890) (وممّا تناول نيتشي الذي أثر تأثيراً عميقاً في الفكر الأوربيّ طوال القرن العشرين، عبر مختلف كتاباته، نزعة «القوّة»)، والكاتب الفرنسيّ أنطونان أرتو (1896 . 1948) (الفكر المادّيّ)... فهؤلاء وسَوَاهم طوّروا التّفكير المتحضّر لمسألة «الكائن في الخارج»، بناء على المسائل التي اختصّوا في معالجتها والتي أومأنا أليها آنفاً، في كتاباتهم ونظريّاتهم...

البرّاني والجّواني، ولا نقول الدّاخل والخارج: إلامَ ينصرف معناهما؟ ألِلكتابة من موقع الجوّانيّ، لمجرّد وصف هذا الجوّانيّ بكلّ أبعاده العميقة، وأغواره السّحيقة، عبر النّفس البشريّة؛ بل قل: عبر الذات الإنسانيّة المعقّدة، أم إلى شيء آخر؟ وهل يمكن لمثل هذه الكتابة أن تستكشف بعض مجاهل هذه الذات الغائبة عن الإدراك، والمُعْتاصة على الفهم في النّظريّات؟ أم إنّ الكتابة إنّما كانت، وهي كائنة، وتكونُ، وستكون، وسوف تكون، لمجرّد وصف البّرانيّ السّطحي الذي يبدو للنّاس أنّه معروف معلوم، على الرّغم من أنّه، في حقيقته، مجهول؟

ما أكثرَ الذين يكتبون وهم لا يعرفون لا ما يكتبون، ولا لمن يكتبون، ولا لماذا يكتبون؟ وعلى الرّغم من أنّ كلّ كاتب يدّعي أنّه يعرف من يكتب عنهم على الأقلّ؛ إلاّ أنّ هذا الادّعاء قد يفتقر إلى برهنة وإثبات. وذلك بأنّ الكتابة كثيراً ما تجمع بصاحبها فلا يدري أي سبيل يقصّ، ولا أي طريق يقفو؛ فيتيه بين اللّغة التي تترلق به إلى عوالم لم يكن يعرفها أصلاً، ولكنّ هذه اللّغة هي التي تسوّلها له، وتزيّنها لنفسه فيندفع تلقاءها مغامراً. فالكتابة مغامرة.

والكتابة استكشافٌ للمجهول، واستكناه للمعدوم.

والكتابة بحث عن الجوّانيّ الغائر في مجاهل الذات عبر البرّانيّ الذي يبدو، هو أيضاً بعيد المنال، شديد المِحال.

فعلى الرّغم من الأسئلة الكثيرة التي طرحها جان بول سارتر عن الكتابة قبيل منتصف القرن العشرين، واجتهد في أن يجيب عن بعضها في كتابه «ما الأدب؟»؛ إلاّ أنّه لم يستطع الإجابة عنها إلاّ بطريقته الخاصّة، وإلاّ حسب مذهبه الوجوديّ في التّفكير، والرّؤية إلى الحياة؛ ممّا يجعل من حقّ كلّ كاتب مفكّر أن يثير الأسئلة الخالصة له، ويُبديَ القلق المندلع من نفسه؛ ثمّ يجتهدَ في الإجابة عنها بطريقته الخاصّة هو أيضاً. وحتّى إذا تساءل ولم يجب، وقلقِ ولم ينتهِ إلى اطمئنان، فإنّ تلك المساءلات تظلّ في حدّ ذاتها أضرُباً من الأجوبة. فالعجز عن

الإجابة عن السّؤال جواب. والصّمت، أيضاً، جواب.

وإذن، فماذا نكتب؟ وكيف نكتب؟ ولمن نكتب؟ وعمّن نكتب؟ ولماذا نكتب؟ ولماذا أيضاً لا نكتب، عجزاً وقصوراً، حين نريد أن نكتب؟ وهلا كان الصّمت كتابة؟ وهلاّ كان البياض كتابة؟ وهلاّ كان الفراغ كتابة؟ وهلاّ كان الجنون كتابة؟ وهلاّ كان العدَم كتابة؟ بل هلاّ كان المستحيل كتابة؟ فالكتابة بحث عن الهوّية إشباع للفضول. والكتابة استجابة لأنانيّة الذات، وغرور الطّموح، وشطحات الرّغبة، وارتعاشات الجسد.

نكتب من الدّاخل عن الخارج، أو من الخارج عن الدّاخل؛ أو نُغرقُ البّرانيَّ في الجّوانيّ؛ ففي كلّ الأطوار لا نُنجز شيئاً غير العَدم والتّعلّقَ بالمستحيل. ذلك بأنّ الكتابة التي تنهض على سحر اللّغة التي تقوم على شرود المعاني التي تنهض على البحث عن الحقيقة السّارحة في المجهول السّحيق: ليست، لدى نهاية الأمر، إلاّ ممارسة لمستحيل، والتماساً لمجهول، ونبْشاً في معدوم.

فهل الكتابة مجرّد مستحيل؟...

تأبين

رحيل المسرحي الفريد فرج

قبل نحو عشرة أيام غيّب الموت المسرحي المصري الكبير الفريد فرج الذي شغل المسرح العربي بمسرحياته المهمة مشرقاً ومغرباً، ونال جوائز عديدة، من أبرزها جائزة القدس التي يمنحها الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، (سلم الجائزة له الدكتور علي عقلة عرسان الأمين العام للاتحاد في احتفال كبير بدمشق).

من أهم أعمال الأديب فرج:

"سليمان الحلبي"، و(رسائل قاضي اشبيلية) و(حراق بغداد) و (علي جناح التبريزي وتابعه قفة) و(عسكر وحرامية) و(السندباد)، و(النار والزيتون).

كان الراحل مبدعاً كبيراً ووطنياً كبيراً أيضاً.

25

هجرة النصوص
وجماليات القراءة والتلقي

(قصيدة ـ البحيرة ـ نموذجاً)

د. خليل الموسى

- 1 -

لا يخفى على ذي بصيرة ما للترجمة من أهمية في الاتصالات المباشرة بين الشعوب، فهي لا تزال القناة الأكثر فاعلية لنقل العلوم والمعارف الإنسانية، وبما أن لكل مجتمع تاريخه وعاداته وتقاليده ومعتقداته فإن ذلك يعني أيضاً أن لكل لغة خصوصيتها، فالبشرية تتكلم ما يزيد على خمسة آلاف لغة، وهذا الكم يشير على التبذير اللغوي من جهة، كما يشير إلى عمق الاختلاف بين اللغات والشعوب من جهة أخرى،

ولذلك تأتي الترجمة للمقاربة والتوسع والانتشار، فتهاجر النصوص من لغة إلى لغة ومن فضاء إلى فضاء، وفي هجرة النص من "لغة المصدر" إلى "لغة الهدف" تأثيرات وتفاعلات وتحولات معقدة، وبخاصة في الترجمات الأدبية.

وتتفق اللغات البشرية في وظيفة الاتصالات، وتختلف في الخصوصيات، ولذلك ذهب معظم النقاد إلى أن الترجمة الأدبية خيانة لتعذر نقل هذه الخصوصيات، فلا يمر ضمن قنوات الترجمة إلا الفكرة والمعنى،

أما الإحساسات والخصائص اللغوية: الصوتية والسياقية، فأمور يتعذر نقلها نقلاً أميناً لاختلاف طبيعة اللغات، وهذا ما تنبه عليه الجاحظ إذ اشترط في المترجم أن يكون بيانه مساوياً " لبيان المترجم عنه وفي وزن علمه ومعرفته، وأن يكون

أعلم الناس باللغة المنقولة والمنقول إليها"(1)، فقدم البيان على العلم والمعرفة، ثم قدم العلم على معرفة اللغتين لإيمانه بأهمية الترجمة وصعوبتها.

ولابد أولاً من أن نفرق بين ترجمة النثر وترجمة الشعر، فالأولى، مفيدة للاطلاع على ما عند الشعوب من علوم ودراسات ومناهج وأساليب ونظريات، وتزداد الاستفادة من هذا الحقل بقدر ما يكون المترجم متمكناً من معرفة اللغتين من جهة، والعلم الذي يشتغل عليه من جهة أخرى، وينبغي للمترجم أن يكون أيضاً على صلة بالأحوال الاقتصادية والاجتماعية والسياسية في مجتمعه، ليقدم على المهم في ترجماته.

ومن الأمور البديهية أن ترجمة النثر أسهل من ترجمة الشعر، فالنثر يتجه من الأفكار إلى اللغة، وهو لا يخسر في ذلك سوى نغمية النثر في لغة المصدر، وهي غير مقصودة لذاتها، فاللغة في الترجمة النثرية وسيلة والفكرة هي الهدف، أما ترجمة الشعر فأمر مختلف كل الاختلاف، فالشعر يتجه من اللغة إلى الأفكار، واللغة ـ هنا ـ الغاية والهدف، والشعر، قبل أي شيء آخر، إحساسات داخل اللغة.

يستعيد المترجم في ترجمة النثر بلغة الهدف لغة المصدر وفضاءها وتقاليدها وعاداتها، ويستبدل المترجم في الشعر لغة الهدف بلغة المصدر، كما يستبدل فضاء الهدف وتقاليده الثقافية بفضاء المصدر وتقاليده، ولذلك كانت الترجمة الأدبية، ومنها الشعرية، خيانة إبداعية، وقراءة وإعادة إنتاج، وتصبح لغة المصدر وفضاءها وتقاليدها الثقافية مادة أولية لإنتاج جديد، وهذا ما تنبه عليه الجاحظ حين قدم الصناعة الشعرية على المعاني والأفكار في مقولته الشهيرة: "والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي، والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج،

وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير"(2).

يفصل الجاحظ فصلاً منطقياً بين لغتين: لغة النثر ولغة الشعر، فالأولى تقوم على الأفكار، وتقوم الثانية على الصناعة والتصوير والوزن، وكأن الجاحظ يميز أيضاً بين الشعر في اللغات المختلفة لاختلاف الخصوصيات والخصائص اللغوية والشعرية، ولذلك ذهب صراحة إلى تعذر الترجمة الشعرية: "الشعر لا يستطاع أن يترجم، ولا يجوز عليه النقل، ومتى حُوّل تقطع نظمه، وبطل وزنه، وذهب حسنه، وسقط موضع التعجب"(3).

ترددت هذه الفكرة في النقد الغربي الحديث منذ العصر الرومانسي، فذهب "كولدرج" إلى ما ذهب إليه الجاحظ في هذا الشأن، فقال: إن الشعر الرائع هو الذي لا يمكن ترجمته إلى ألفاظ أخرى دون أن يفقد من جماله شيئاً"(4)، وذلك لأن للإيقاع الشعري وظيفة، وللصورة وظيفة، وللسياق وعلاقاته وظيفة إيحائية، والموسيقا والإيحاء لا يترجمان.

وواصل الألسنيون والبنيويون تشددهم في الترجمة الأدبية، فكان "فرديناند دوسوسور" يرى أن التغيير في طبيعة اللغة وسياقها الرمزي، وقدم في أبحاثه اللغوية السياق على تاريخ المفردات، وهذا يعني أن العلاقات بين العناصر اللغوية أهم من التغير الذي يطرأ على بنية المفردة، وأن غنى اللغة لا يتأتى من بُعدها التاريخي، وإنما يتأتى من علاقاتها النصية، وتابعه في ذلك أصحاب المنهج البنيوي، ففرق "كلود ليفي ـ ستروس" بين الأسطورة والشعر في مجال الترجمة، "فالشعر شكل من أشكال اللسان، يجد المترجم مشقة كبيرة في نقله إلى لغة أجنبية، ولا تخلو أي ترجمة شعرية من تشوهات متعددة، وبالعكس، تستمر قيمة الأسطورة كأسطورة، على الرغم من الترجمة الرديئة. والقارئ أينما كان، يدركها كأسطورة، مهما كان جاهلاً بلغة وثقافة الشعب الذي تلقيناها منه، فجوهر الأسطورة لا يكمن في الأسلوب أو طريقة السرد أو النحو، بل في الحكاية التي رويت فيها"(5).

ولا يختلف أصحاب المدرسة الجمالية عن هؤلاء وأولئك في نظرتهم إلى ترجمة الشعر، ومن هؤلاء "بنديتوكروتشه" الذي رأى هو الآخر تعذر الترجمة التي "يراد بها نقل المضمون من قالب عبارة إلى قالب عبارة أخرى، كما ينقل سائل من إناء إلى إناء آخر مغاير له في الشكل.... فكل ترجمة إذن إما أن تنقص الأصل أو تفسده، وفي هذه الحال لا تكون العبارة الجديدة الفاسدة عبارة حقاً، وتبقى هناك عبارة

واحدة فحسب، هي الأولى، وإما أن تخلق عبارة جديدة لأنها ترجع الأولى إلى البوتقة وتمزج بها أخريات هن من صنع المترجم، وفي هذه الحال تكون لدينا عبارتان، ولكن لكل منهما مضموناً غير مضمون الثانية، لقد قيل: "إن الترجمة إما قبيحة أمينة، وإما جميلة كاذبة، وهذا قول يصور الإحراج الذي يعترض كل مترجم، فليست التراجم غير الجمالية سواء منها التي تنقل النص الحرفي، أو توضع قبالة المتن أو تقوم بتأويل جملة، إلا مجرد شروح للأصل"(6).

وإذا عدنا إلى شروط النص الأدبي المترجم قابلنا ما يسمونه "الخيانة"، فمن شروط النص الجيد أن يجعل المترجم الكاتب الأجنبي ينطق باللغة المنقول إليها نصه. ومن جودة الترجمة أن ينسى القارئ حين يتصفح كتاباً مترجماً أنه يقرأ كاتباً غريباً عنه، وتكون الترجمة عندئذ عملية إبداعية، فهي إبداع ثانٍ لنص واحد في فضاءين مختلفين، أو قراءة لغة في لغة أخرى.

وتكون ترجمة الشعر بطريقة من ثلاث طرق:

1. ترجمة الشعر نثراً
2. ترجمة الشعر نثراً منغماً
3. ترجمة الشعر شعراً

يتعلق في الطريقة الأولى (ترجمة الشعر نثراً) النص المنتوج بالنص الأصل، ويحرص المترجم على أن ينقل الأفكار والمضمون نقلاً أميناً، ويتركز اهتمامه على المحتوى، ولذلك هو يقدم الأفكار على اللغة، ويقدم اللاشعري على الشعري، وهذه الطريقة من أسوأ الترجمات فيما يخص الترجمة الشعرية.

وتكون الطريقة الثانية (ترجمة الشعر نثراً منغماً) مرحلة وسطى بين الشعر والنثر، ففيها شيء من المناخ الشعري، ولكنها تفقد النظام الصوتي والدلالي للنص الأصلي، وهي تقدم إلى حد ما الأفكار على الشعر، واللاشعري على الشعري، مع أنها تراعي اللغة الشعرية قدر المستطاع.

أما الطريقة الثالثة (ترجمة الشعر شعراً) فهذه تتطلب أولاً من المترجم أن يكون شاعراً أصيلاً قبل أن يكون مترجماً، وهي تتصل أولاً بسيكولوجية الصياغة الشعرية الخاصة بكل لغة على حدة، ولذلك نتلمس خصوصية أسلوب المتلقي الشاعر المترجم أكثر مما نتلمس أسلوب الشاعر المرسل، ويكون النص الأصلي مادة

للقراءة، أو لبناء نص جديد، وهذا ما يمكننا أن نجده في النصف الأول من هذا القرن في كثير من قصائد إلياس أبي شبكة، والأخطل الصغير، وسليمان البستاني، ونقولا فياض، وشحادة اليازجي، وعلي محمود طه، وإبراهيم ناجي، وسواهم، وهذه الطريقة أخف بلوى من الطريقتين السابقتين، فهي لا تعتمد على الأفكار وحدها، وإنما يضع المترجم في حسبانه الإيقاع الموسيقي الداخلي والقافية والوزن، بيد أن أمراً هاماً يشوب هذه الطريقة، وهو أن العلاقات اللفظية والعناصر الصوتية والإيقاعية في النص المترجم هي من خصائص اللغة الهدف، أي أن المناخ الشعري جديد ومختلف عن مناخ النص الأصلي، وهو مناخ لغة وثقافة غير مناخ لغة النص الأصلي وثقافته من جهة، وفي النص الجديد بصمات شاعر أخر وتجربته ورؤاه من جهة أخرى، وكلما كانت التقاليد الثقافية راسخة في أسلوب الشاعر المترجم، كان النص الجديد مستقلاً عن النص الأصلي وبعيداً ومختلفاً عنه، ويكمن الاختلاف في هذه الهيمنة، فإذا هيمن النص الأصلي على النص المنتوج كان الثاني تابعاً، وهو ليس أكثر من صورة طبق الأصل في لغة أخرى، وإذا هيمن أسلوب الشاعر المترجم وتقاليده الثقافية كان النص المنتوج جديداً، ولذلك لا تكون الترجمة الشعرية خيانة للنص الأصلي ولشاعره معاً إلا إذا كان المترجم شاعراً أصيلاً.

ولابد من التفريق أولاً بين المناخات الشعرية للنصوص الأصلية والمترجمة شعرياً، فالنصوص ذات مناخات مختلفة، فيقدم بعضها المضمون على الشكل، ويقدم بعضها الشكل على المضمون، ويقدم بعضها الآخر الإحساس اللغوي على سواه، وهكذا حسب الأساليب المختلفة لكل شاعر، ولذلك تكون ترجمة الشعر شعراً إشكالية، وبخاصة في المدارس الشكلية، وقد وصلت إشكالية ترجمة الشعر إلى ذروتها في المدرسة الرمزية التي رأى القائمون عليها استحالتها، وهذا ما يفسر جواب (مالارميه) عن سؤال صديقه الرسام (ديغا): "ليس بالأفكار تصنع القصائد يا ديغا، وإنما بالكلمات"(7)، وهذا يعني أن ترجمة الشعر الصافي متعذرة، فالمعنى . وهو القسم الذي يصل من خلال الترجمة . لا يمثل إلا جزءاً يسيراً من القصيدة، لأن المعنى صفة من صفات النثر، و "الشعر لا يحتاج إلى معنى"(8) ويؤكد الأب (بريمون) أن الشعر حالة ضبابية، وليس أفكاراً متسلسلة، و"أن قراءة الشعر بطريقة شعرية لا تفترض فهم المعنى"(9)، وأرفع

والتلقي
القصائد الفلسفية لا يستند جمالها إلى المعنى"(10)، اللغة الشعرية لعبة يتفاوت فيها الشعراء مهارة وخبرة وعبقرية، فهي لعبة تتجاوز قشرة اللغة ومحيطها الخارجي . وهذا ما يتوقف عنده أصحاب المعنى . إلى لب اللغة وجوهرها الداخلي، والفرق كبير بين الجلوس خارج اللغة والجلوس داخل اللغة، بين أن ترى اللغة من بعيد وتصفها، وبين أن تكون داخل اللغة، بين أن تكون متفرجاً على الشيء وبين أن تكون ضمن اللعبة، و"الكتابة . عند مالارميه . هي قبل كل شيء الجلوس داخل اللغة"(11)، وما دامت القصيدة على هذه الصورة من الجهد والتقصي والولوج في باطن اللغة فهي إذا تحتمل تأويلات مختلفة، وهي ذات خصوصية مستقلة عن خصوصيات عناصرها ومكوناتها وأسلافها وتراثها، ولذلك ذهب (لوير) الذي قدم لقصائد (مالارميه) إلى أن "الشعر الحق هو قبل كل شيء إشكال واختلاف مطلق"(12)، وهذا كله يعني أن المعنى جزء لا يتجزأ من الموسيقا والعلاقات النصية

والإيحاء، والشعر الرمزي متأثر إلى حد بعيد بالموسيقا الصافية، وخصوصاً روائع (فاغنر)، كما هو مشدود إلى الضبابية والأسرار والصمت والخفاء والتجلي والتصوف، فاللغة سر، وسرها في صمتها المتكلم، وكلامها في الموسيقا الصامتة، وهذا يعني أن ترجمتها تفقدها الإيحاء، والإيحاء هو الشعر.

والجانب الصوتي متلازم مع الجانب الدلالي في بنية القصيدة، وهما جانبان متفاعلان يتعذر على المترجم أن يلتقطهما معاً في القصائد التي تبلغ فيها التجربة حداً عالياً، ولذلك فإن "الشعر فكرة موسيقية"(13) وهذا يعني

أن الفكرة إنتاج الموسيقا، وهما متفاعلان في بنية القصيدة، ولا تأتي إحداهما منفصلة عن الأخرى، فالموسيقا هي التي تنتج الدلالة، ولذلك حاول (مالارميه) أن ينهض بالكتابة لتكون موسيقا تجريدية، فقال(14): "الكتابة وهي الموسيقا الصامتة للتجريد، تسترد حقوقها اتجاه سقوط الألحان العارية، وكلتاهما الموسيقا والكتابة يستدعي فصلاً مسبقاً بينهما هو الكلام المحكي، بالتأكيد خوفاً من الوقوع في الثرثرة"، وشدد (مالارميه) على صلة فن الشعر بفن الموسيقا، وحاول جاهداً أن يحطم الحواجز التي أقيمت بينهما، فقال (15): "إن الموسيقا والآداب وجه متناوب ينطلق هنا نحو الغامض، ويوحي هناك بتأكيد ظاهرة وحيدة أدعوها الفكرة. تخضع الواحدة للأخرى، وتخرج، مختفية

فيها، مطبوعة مرتين، وتكتمل متفاعلة في جنس واحد".

اهتمت هذه الفئة من الشعراء بهذه الصلة النهائية بين فني الشعر والموسيقا، واكتشفت قدرة هائلة في الإيقاع على تبديل مدلول الكلمات وتوليدها بحسب إحساس الشاعر، واهتمت بالموسيقا الداخلية التي هي تعبير عن مكنونات النفس التي تستطيع أن تبدل المعاني وتوقظ ما غفا منها، والموسيقا قادرة على أن تحمل الشاعر إلى عالمه الداخلي، ويمكننا أن نتوقف هنا عند مقطع شعري لـ "بودلير" من قصيدته "الموسيقا" "La musique" ، فهو يقلع بشراعه النفسي تحت ضبابية إلى نجمته الشاحبة:

تأخذني الموسيقا مثل بحرٍ!
نحو نجمتي الشاحبة،
تحت سقف ضباب أو في أثير واسع،
أرفع الشراع
الصدر إلى الأمام والرئتان المنفوختان
كشراع الصارية
أصعد ظهر الأمواج المتكدسة
التي يحجبها الليل عني،
أحس في داخلي بارتعاش كل آلام
مركب يتعذب
الريح المؤاتية، العاصفة واضطراباتها
تهدهدني على اللجة العميقة.
وفي أحيان أخرى طبق هادئ، مرآة كبيرة
ليأسي!".(16)

أدى الاهتمام بالموسيقا إلى الإيحاء، وهو روح الشعر الصافي الذي يشبه إلى حد ما الرقص والغناء الخالصين، فالحركات التي يقوم بها الجسد في نشوة الإيقاع لا إرادية منتظمة توجهها دوافع داخلية مبهمة، والغناء غير الكلام، ففيه اهتزازات الأوتار الصوتية وتوافق الأنغام، والإحساس ضمن حالة غامضة وكان الغموض "Mystere" سر من أسرار هذه الفنون، ولذلك ذهب (مالارميه) إلى ضرورة الغموض في الشعر، و"يجب أن يكون لدينا دائماً لغز في الشعر، وهو هدف الأدب، وليس ثمة سواه لتذكر الأشياء"(17).

والشعر العظيم متعدد الوجوه والعناصر ينأى باستمرار عن النثرية ومستلزماتها وخصائصها وأساليبها وطرائقها، ومن الصعوبة أن يلتقط المترجم الإيقاع واللون والصورة والحركة والعلاقات النظمية، ولذلك لا تكون العملية الإنتاجية شعرياً قصديةً، وهي بعيدة عن التخطيط، ولذلك قال (بول فاليري)(18): "إذ أردت نظم الشعر مبتدئاً بالأفكار فإنك تبدأ بالنثر، ونستطيع في النثر أن نرسم مخططاً ونتبعه".

ولا يتأتى الإيحاء من اللغة العادية،

ولكنه نتيجة لجهود الشعراء لإخراج اللغة الشعرية من العادي والمألوف، ولا يتم ذلك إلا إذا نفى الشعراء الجانب النفعي في هذه اللغة، ولذلك عليهم أن يستخرجوا منها الدلالات الجديدة، وبدت اللغة سراً عن (بودلير)، وهي غابات رموز:

مثل أصداءٍ طويلةٍ تختلط من بعيد
في وحدةٍ غامضةٍ وعميقةٍ
كالليل والبهاء سعةَ
تتجاوب العطور والألوان والأنغام(19).

ويظل الشعر الحديث مديناً (لمالارميه) بالإيحاء، فقد كان مقتصداً في استخدام الكلمات إلى حد التقتير، فهو يضغط معانيه المتأججة في ألفاظ تنوء بأثقالها وتبعدها عن النثرية، فتتدفق بإشعاعات مركزية وأسلوب يطمح إلى رسم أثر الكلمات، ولم يكن همه البحث عن الكلمة النادرة ولا عن الكلمة الجديدة، "همه الوحيد اختصار الكلمات إلى حضورها الدال، بهدف واضح هو "رسم لا الشيء، لكن الأثر الذي ينتجه". وإذا ليست قصيدته رسماً لحقيقة ملموسة، ولكنها فن ساحر لمواقد التكثيف والإشعاع فيه حظ راجح"(20).

وعاد هذا الشاعر إلى الكلمة يصقلها حتى أصبحت جوهرة عزيزة المنال، فابتعد بالشعرية عن الإلهام، وأصبح الشاعر صانعاً وطبيباً يشفي الكلمات مما لحق بها من رطوبة وصدأ، فنشب صراع بينه وبين موضوعات الشعر إلى أن أطاعته، أصبحت القصيدة كلمات توحي لا موضوعات تدل، وكان (مالارميه) "يحب أن يبرز الكلمات، "المضمرة بين حواجز الكهوف "التي تملك فن الانبثاق من جديد في الأشكال الأكثر بعداً عن التوقع. لكن ما يحبه أكثر إنما هو أن تشع الكلمات بذاتها ملغية الشيء الذي تدل عليه، وهذا ما قاد ناقداً لعقد مشابهة عن حق بين مالارميه" وصائغ يحلم بصيانة بريق الأحجار الكريمة حاذفاً الجواهر"(21)، ولذلك صار يمكننا أن نقول مع (مالارميه) (22): "تسمية الشيء حذف لثلاثة أرباع متعة القصيدة التي صنعت من سعادة التحقق شيئاً فشيئاً، فالإيحاء بالشيء إنما هو الحلم".

صار يمكننا بعد أن حذف (مالارميه) الموضوع من القصيدة، أن نتوقف عند الإيحاء وتعدد الدلالات، فلما حذف الموضوع حذف اللاشعري من الشعري، أو نقاه من الشوائب التي علقت به خلال العصور وحين كان الشاعر تابعاً للموضوعات التاريخية والاجتماعية والسياسية وسواها، حين كان الشاعر

يعمل ويغني لسواه بعيداً عن الشعر ونفسه... عاد الشاعر مع (مالارميه) إلى جوهر الشعر، فانغمس في صناعته، وعرف طرق الكلمات ودهاليزها وأسس التعامل معها، فذلل حروفها إلى أن صار الشعر لغة داخل اللغة، فاكتشف الشاعر حينذاك لغز الكلمات، فعاد إلى نفسه، وعادت إلى الشعر متعته التي انتقلت من الشاعر إلى القارئ، فلما تخدرت القوى العاملة الواعية في الشعر في أثناء صياغة القصيدة تخدرت القوى العاملة الواعية في القارئ في أثناء قراءة القصيدة، وانتقلت بذلك حال المبدع الشعورية إلى قارئه، ومن هنا صعوبة قصائد (مالارميه) على رأي (لوير) الذي يقول(23): "سوف يستطيع علم النحو دائماً أن يشرح صعوبة قصائد (مالارميه) على أنها ناتجة عن حذف القيمة المعنوية للكلمات لمصلحة تعددية دلالاتها الجافة، ولن تحذف مع ذلك الغناء المالارمي".

ليست هذه الوقفة عند الترجمة الشعرية، ولا سيما ترجمة القصيدة الرمزية، إلا لبيان أن النص الشعري الثري يتضمن في داخله لغة داخل اللغة، أو لغة استنباطية، وأن الأصوات العلائقية ترتفع فيها النبرة الشعرية ضمن احتفالية الأسرار، ويقوم كل نص شعري ثري على العلاقات الإيحائية التي يتعذر على المترجم التقاطها، وبذلك وصل الرمزيون إلى جوهر الصياغة الشعرية، فالشعر عندهم نسق لغوي، وهو حالة علائقية ضبابية بين الدال والمدلول، فإذا تغير الدال تغير المدلول، ومن العبثية نقل السياق الشعري من لغة إلى لغة، ولذلك يخسر الشعر الرفيع شعريته حين يترجم نثراً، وتتبدل علائقه وسياقه ومدلولاته وأسلوبه إذا ترجم شعراً.

- 2 -

إن الاتصال المباشر بين هذا الأديب أو ذاك، سواء أكان هذا الاتصال شخصياً أم بوساطة اللغة من أهم دعائم المدرسة المقارنية الفرنسية، وقد ذهب أعلامها من الجيلين الأول والثاني إلى أن الأدب المقارن هو تاريخ العلاقات أو المبادلات الأدبية، فالباحث يراقب تبادل الموضوعات والأفكار والنماذج الأدبية والإحساسات وغيرها بين أديبين أو أكثر، كما يراقب عالم الاقتصاد تبادل السلع بين دولتين أو أكثر، وهذا يعني أن هذه المدرسة تولي مفهوم

والتلقي

التأثير "intluence" أهمية كبرى في هذا النوع من الدراسات.

وقد بدأ العرب منذ عصر محمد علي باشا يتجهون بأنظارهم إلى الحياة الأوربية لتقليدها أو الاهتداء بمسيرتها، فأخذت الحياة العسكرية تنتقل شيئاً فشيئاً من العسكرية القديمة إلى نظام عسكري حديث قادر على حماية حدود الدولة، ثم انتقل التغيير إلى الحياة العامة بدءاً بالمباني والملابس والطعام والحياة التربوية وأنظمة التعليم وانتهاءً بالشعر العربي وموضوعاته القديمة من مديح وهجاء وفخر وغير ذلك، وكان الانبهار بالغرب كاملاً، فأخذ المعجز الغربي يحل شيئاً فشيئاً محل المعجز العربي القديم، والتفت بعض الشعراء من ذوي الثقافات الغربية إلى الشعر الرومانسي في النصف الأول من هذا القرن يترجمونه ويستهدونه في رسم خطاهم، وهذا يعني أنهم ارتأوا التتلمذ على الغرب، ولذلك سنتوقف في هذا البحث عند قصيدة "البحيرة" للشاعر "لامارتين".

"لامارتين" شاعر رومانسي وسياسي فرنسي كبير، وقصيدته "Le lac" من أهم قصائد الشعر الرومانسي شهرة وذيوعاً، وبخاصة في شعرنا العربي، وقد أحب هذا الشاعر الشرق وزاره، ووقف في لبنان حيث توفيت ابنته "جوليا" والتقى شعراءه، وعلى رأسهم الشاعر خليل الخوري (1836 . 1907) الذي نوه بمزايا الشاعر الفرنسي وتأثيراته، وقال يمدحه:

حزت التفرد يا دلامرتين إذ

فقت العباد وكنت نعم اللوذعي

هذبت أفكار العباد ولم تزل

تجري العظائم من فؤاد مبدع

في الشرق قد عظمت لذكراك رنة

لما استنار بنورك المتلمع(24)

وإذا كان الشاعر خليل الخوري قد التقى شخصياً الشاعر الفرنسي، وتصادقاً فإن ثمة شعراء آخرين قد التقوه ثقافياً، واطلعوا إطلاعاً مباشراً على أعماله الشعرية والنثرية، وهم كثر في مصر وسورية ولبنان، ومنهم الشاعر صلاح لبكي الذي نظم قصيدة بعنوان: "لامرتين" بمناسبة ذكرى مرور مئة عام على زيارة الشاعر الفرنسي للبنان، وهو يبين فيها مكانة هذا الشاعر وتجربته العميقة في الحياة والحب، ومنها قوله(25):

يا وحيد الشعر من أي دجى

جئت هذي الأرض أو أي سماء

عشت في الدنيا غريباً ملهماً

نير الفكرة شأن الأنبياء...

هل تلاقيت و"ألفير" وهل

هي ما زالت على عهد الولاء؟

أم تراها أعرضت مذ أبصرت

في سما عينيك أظلال البكاء؟

وهل العاشق في الجنة، يا

مؤنس العشاق، موصول اللقاء؟

وترجم كثير من أعمال "لامارتين" إلى اللغة العربية، وبخاصة في النصف الأول من هذا القرن، وألفت عنه الكتب، فقد ترجم إلياس أبو شبكة "جوسلين" . بيروت 1926، وقصة "سقوط ملاك . أو آلهة لبنان" رواية صدرت عن مكتبة صادر ببيروت عام 1927، وألف أبو شبكة كتاباً بمناسبة مرور مئة سنة على رحلة الشاعر إلى الشرق تحت عنوان "لامرتين"، وصدر الكتاب عن مكتبة صادر ببيروت سنة 1933، وترجم أحمد حسن الزيات كتابه "روفائيل" وعدداً من قصائده في كتابه "مختارات من الأدب الفرنسي "ومنها قصيدته "البحيرة"، كما ترجم هذه القصيدة نثراً محمد مندور في كتابه "فن الشعر" وأشار أحمد شوقي إلى أنه ترجم القصيدة ثم فقدها، وترجمها أيضاً جمال الدين الرمادي في كتابه "فصول مقارنة من أدبي الغرب والشرق" وترجمها شعراً محمد أسعد ولاية في كتاب "مختارات من شعر لامارتين" وسواهم.

- 3 -

احتلت قصيدة "البحيرة" مكانة ما عرفتها غيرها من قصائد "لامرتين"، وقد نشرها الشاعر في ديوانه الأول "تأملات" "Meditations" في سنة 1820، وقد مضى الشاعر مع حبيبته خمسة عشر يوماً على ضفاف بحيرة "بورجيه" سنة 1816، وتواعدا على العودة إليها في العام التالي، ويشاء القدر أن يعود "لامرتين" وحده بعد أن أصيبت حبيبته بذات الرئة، فنظم الشاعر هذه القصيدة، وما فيها من الوصف سوى ملامح خاطفة، أما موضوعها فكان عن ذكرياته وتأملاته في الحياة والحب والموت.

تتكون هذه القصيدة من ستة عشر مقطعاً تتناول ما يلي:

1 . لا يستطيع الإنسان أن يسترجع ما مضى، ولا يستطيع أن يوقف عجلات الزمن.

2 . ينتظر الشاعر وحيداً أمام البحيرة مجيء الحبيبة، ولكن القدر كان لهما بالمرصاد.

3 . لا تزال البحيرة كما كانت ولا

ينقصها سوى الحبيبة.
4 . يتذكر الشاعر تلك الأمسية وقد كان مع حبيبته في شراع يتسامران.
5 . يتذكر الشاعر تلك الأمسية وقد سمع صوتاً غريباً في داخله.
6 . يتوسل الشاعر إلى الزمن ليوقف عجلاته، ليتمتع الحبيبان بأيام الشباب.
7 . يتوسل الشاعر إلى الزمن بأن يسرع في سيره ليخفف آلام المنكوبين، وأن يتباطأ ليزيد من سعادة المحبين.
8 . يسأل الشاعر الزمن فضلاً من الوقت للسعداء.
9 . يدعو الشاعر العشاق إلى المزيد من الحب إزاء هذا الزمن الجائر.
10 . يعود الشاعر إلى موضوع المقطع السابع.
11 . يتساءل الشاعر: هل تعود الأيام كما كانت عليه في الماضي.
12 . يعود الشاعر إلى موضوع المقطع السابق.
13 . يطلب الشاعر من البحيرة أن تحتفظ بذكرى تلك الليلة الجميلة.
14 . يخاطب الشاعر البحيرة في لحظات هدوئها وضجيجها.
15 . يخاطب الشاعر البحيرة حين يمر النسيم وتردد شطآنها النغمات.
16 . وحين تمر الريح ويعبق هواؤها بالشذا أن تردد: كانا حبيبين"(26).

هذا ملخص لمحتوى القصيدة، لكن بنيتها مؤلفة من ستة عشر مقطعاً، يتألف كل مقطع من أربعة أسطر، يتوافق السطر الأول والثالث في القافية، والسطران الثاني والرابع في القافية الثانية، وتتنوع القوافي في كل مقطع، وتكون الأسطر الثلاثة الأولى غالباً طويلة (12 مقطعاً . Syllabe)، أما السّطر الأخير فهو من ستة مقاطع.

- 4 -

ترجمت هذه القصيدة شعراً غير مرة، ولكننا سنتوقف . هنا . عند أربع ترجمات نقسمها إلى قسمين، يتضمن القسم الأول ترجمة نقولا فياض وشحادة اليازجي، ويتضمن الثاني ترجمة علي محمود طه وإبراهيم ناجي.

القسم الأول:

ترجم "البحيرة" ترجمة شعرية الدكتور نقولا فياض، ونالت ترجمته شهرة واسعة بالقياس إلى غيرها من الترجمات، وقد عارض في ترجمته نونية ابن زيدون الشهيرة وزناً وقافية وروياً، فاستفاد نغمياً من معطيات تلك

القصيدة الأندلسية الشهيرة، واستفاد . كذلك . من مضمون قصيدة "لامرتين" فجمع المعنى الغريب إلى البيان العربي في صورة مشرقة ولغة متينة السبك، ومطالعها:

أهكذا أبداً تمضي أمانينا
نطوي الحياة وليل الموت يطوينا
تجري بنا سفن الأعمار ماخرةً
بحر الوجود ولا نلقي مراسينا؟(27)

وترجمها شحادة اليازجي ترجمة شعرية متخذاً من بحر البسيط والقافية الموحدة مطية إلى بحيرة "لامرتين"، ومطلعها:

مراحل الدهر تطوينا لياليها
ولا مرد لماضيها وآتيها
في لجة العمر نلقي للمسير، ألا
نلقي المراسي يوماً في موانيها؟(28)

و"البحيرة"، من القصائد الرومانسية الشهيرة، فهي ذات دلالات رومانسية بارزة، أهمها الحنين الجارف إلى الزمن الماضي الذي يحمل بين طياته حنيناً إلى زمن البراءة الإنسانية والحب المطلق، وهي في موازنة بين حاضر الشاعر وماضيه، فالماضي زمن الصفاء والسعادة المطلقة، والحاضر زمن التعاسة والشقاء، فالماضي زمن كان الدهر فيه نائماً أو غافلاً عن الشاعر ولهوه، وكان الشاعر في مصالحة مع زمنه، ولكنه استيقظ في الحاضر ليكون خصماً للشاعر يتحين الفرص ليكيد له، وهو يوجه إليه السهام في إثر السهام، ولذلك يعيش الشاعر حالة اغترابية، فهو وحيد إلا من الذكريات وتنتقل هذه الحالة إلى المكان، فقد كان الشاعر يألف البحيرة لأنها المكان الذي رافق سعادته، ولكن البحيرة . اليوم . أصبحت مصدراً للوحشة والتذكر، فهو فيها بلا رفيق، بل هي تذكره بأيام سعادته، وتشكل مصدراً من مصادر آلامه.

ويتجلى الألم الإنساني في عدم مقدرة الإنسان على الاحتفاظ بلحظات السعادة، فالزمن بالمرصاد، والإنسان ضعيف إزاء مواجهة ما تخبئه له الأيام، ولذلك فإن الصراع في القصيدة بين طرفين غير متكافئين: الإنسان والزمن، وهي من هذا الجانب دراما إنسانية، وبالرغم من ذلك فإن الحب يظل أقوى من الموت، وتنتهي القصيدة نهاية درامية مأسوية، لكنها تظل تحمل بين طياتها تلك الذكريات الجميلة، كما تحمل للمستقبل أريج ذلك الحب الأبدي الذي يظلّ يتجلى في ترداد الريح والشذا أبداً: "كانا حبيبين".

تدور هذه الإحساسات في خلد كل

شاعر، فالزمن الماضي هو الأجمل، والحبيبة هي الأجمل، وعلى ذلك قامت قصيدة ابن زيدون، ولهذا السبب عينه ترجم فياض هذه القصيدة لأنه وجد فيها نموذجاً ومثيلاً وبديلاً لإحساساته، فراح يقلب أبيات ابن زيدون على محتوى بحيرة "لامرتين" ليعبر عن تجربته هو، فغدت نونية ابن زيدون وبحيرة "لامرتين" وسيلتين لأن يقول فياض "واليازجي إلى حد ما "ما يريد أن يقوله، فجاءت قراءته لهاتين القصيدتين في لغتين شعريتين مختلفتين دافعاً لإنتاج بحيرة الفياض وولادتها في اللغة العربية.

تمر الترجمة الشعرية في طورين مترابطين، نفصلهما للدراسة:

الطور الأول: طور اللغة:

للغة المستقبلة قواعد ونظم تختلف قليلاً أو كثيراً عن قواعد اللغة المرسلة ونظمها، وتكمن هذه الاختلافات في شعرية اللغة المستقبلة، فالنظام الإيقاعي يختلف بين لغة أوروبية ولغة أوروبية أخرى، قليلاً أو كثيراً، ولكنه يختلف اختلافاً كبيراً بين اللغة الفرنسية المرسلة واللغة العربية المستقبلة، فالنظام الإيقاعي في اللغة الفرنسية يقوم على المقاطع، ويقوم النظام العروضي العربي على توالي المتحركات والساكنات وتوزيعها، وهذا الاختلاف جذري، ناهيك عن أن اللغة العربية تتميز من سواها بأنها تقسم من حيث الجملة فعلية وأخرى اسمية، ولا وجود للأخيرة في الفرنسية، إضافة إلى أن ثمة اختلافاً في جموع التكسير في اللغة العربية، فمنها ما هو للقلة، ومنها ما هو للكثرة، وهي من اللغات التي تخص المثنى بصيغة محددة، وبالمقابل فإن الأزمنة في الفرنسية كثيرة ومتعددة، ففي الزمن الماضي الماضي والماضي البسيط والماضي التام والماضي المركب والماضي الحديث والماضي السابق، وفي الزمن المستقبل المستقبل والمستقبل القريب والمستقبل السابق، وهكذا. وهذا يثبت ويؤكد أن لكل لغة خصوصيتها وشخصيتها وهويتها القومية. وإذا أتى الشعراء العرب إلى "البحيرة" أو سواها من الشعر الغربي أو الشرقي، فهم يحملون معهم إرثاً ثقافياً عربياً من الصعوبة التخلي عن أي جزء منه، حتى وإن شاؤوا التخلي عن هذا الجزء أو ذاك، فللغة طرف جاذب يتمثل في التاريخ والإرث والعادات والتقاليد من جهة وتجارب الشاعر الناقل وأسلوبه ورؤاه

والتلقي

من جهة.

الطور الثاني: طور الصياغة الذاتية:

يدخل النص في مرحلة النظم ضمن النص إذا كان الشاعر قادراً على التمثل، فالرسالة الشعرية الفرنسية تتحول ضمن تقاليد مختلفة وإحساسات مختلفة قليلاً أو كثيراً ونظام شعري مختلف، فتتعرض للتغيير الجذري، ولا يبقى من النص الأصلي سوى المحتوى والطول وترتيب المقاطع، ويدخل النص في هذه المرحلة في عمليتي التجاذب والتنافر، فالمتلقي المرسل "المترجم" مشدود إلى النص الأصلي "الفرنسي" وتقاليده الثقافية ومكانه وعصره من جهة، ومشدود إلى تقاليده الثقافية والنظمية في اللغة الأم كما هو مشدود إلى شخصيته وتجربته الشعرية من جهة أخرى، وبناءً على ما تقدم يمكننا أن نقدم هذه الخطاطة التي تفسر عملية الترجمة الشعرية عند فياض أو جماعة أبولو مع الاحتفاظ بخصوصية كل شاعر على حدة.

إن المنتوج الشعري الثاني: "البحيرة في الشعر العربي" يختلف عن المنتوج الشعري الأول "البحيرة في الشعر الفرنسي" من خلال تحولات انكسار اللغة الفرنسية إلى لغة شعرية مغايرة لها، وهي اللغة العربية، من خلال تقاليد ثقافية مختلفة وإيقاع شعري مغاير، ومن تجارب وأساليب لشعراء عرب عاشوا تجربة "البحيرة" في مناخ أخر وزمن أخر، وكان لكل منهم ثقافته وخبرته وموهبته وأسلوبه.

وإذا عدنا إلى ترجمة فياض . اليازجي فإننا نجد فيها الصياغة الشعرية الكلاسيكية حتى غدت الترجمة مضموناً رومانسياً في قالب كلاسيكي، وقد وفق الشاعر فياض إلى اختيار الوزن والقافية وحركة الروي في معارضة نونية ابن زيدون توفيقاً ما وصل إليه سواه من مترجمي هذه القصيدة، استطاع أن يؤصل "البحيرة" في الشعر العربي بامتداده إلى قصيدة ابن زيدون، فهو يعزف على وترين اثنين معاً: الوتر الأول يبين الصلة بين "لامرتين" وألفير"، وهي صلة الحب بالموت والزمن، ويبين الوتر الثاني الصلة بين ابن زيدون وولادة، وهي صلة الحب والجفاء، ويبين الوتران معاً الموازنة بين الماضي السعيد والحاضر التعس الشقي، وهذه هي تجربة الشاعر نقولا فياض، أو هذا ما أراد أن يقوله.

القسم الثاني:

ترجم "البحيرة" شعراً علي محمود طه وإبراهيم ناجي، فقد ترجم الأول منهما القصيدة ونشرها في ديوانه الأول "الملاح التائه" سنة 1933، واستخدم في ذلك البحر الخفيف، ولكنه نوع قوافيها

كما كانت العادة عند شعراء جماعة أبولو التي نزعت إلى النظام المقطعي، وهي في ستة عشر مقطعاً، ويتألف كل مقطع من أربعة أبيات موحدة القافية، والمقطع الأول هو:

ليت شعري أهكذا نحن نمضي
في عباب إلى شواطئ غمضِ
ونخوض الزمان في جنح ليلٍ
ابدي يضني النفوس وينضي
وضفاف الحياة ترمقها العين
فبعض يمر في إثر بعضِ
دون أن نملك الرجوع إلى ما
فات منها ولا الرسو بأرض!؟(29)

وتتوالى القوافي بعد ذلك في المقاطع (الكاف الساكنة . النون المكسورة . الفاء المكسورة . الياء المشددة المضمومة . الكاف الساكنة . النون المفتوحة الملحقة بألف المد . الراء المضمومة . الضاد المكسورة . التاء المكسورة . الهاء المفتوحة المسبوقة بألف مد وملحوقة بمثلها . التاء المكسورة . النون المضمومة المسبوقة بألف مد . الكاف الساكنة . الدال المكسورة المسبوقة بواو المد . الباء المفتوحة الملحقة بألف المد).

وترجم القصيدة شعراً إبراهيم ناجي، ونشرها في ديوانه "وراء الغمام" عام 1934، واستخدم في ذلك بحر الكامل، ونوع القوافي كما فعل الشاعر علي محمود طه، ولكنه أضاف إلى ذلك أنه جعل كل مقطع من أربعة أشطر مزدوجي القافية، فكان في كل مقطع (باستثناء الأول) قافيتان حسب هذا النظام (أ . ب . أ . ب) وقصيدته في اثني عشر مقطعاً، وهذان هما المقطعان الأول والثاني منها:

من شاطئٍ لشواطئٍ جددِ
يرمي بنا ليل من الأبدِ
ما مر منه مضى فلم يعدِ
هيهات مرسى يومه لغدا

* * *

سنة مضت! وختامه حانا
والدهر فرق شملنا أبدا
ناج البحيرة وحدك الآنا
واجلس بهذا الصخر منفردا!(30)

وتتوالى القوافي المزدوجة بعد ذلك في المقاطع التالية: (الدال الساكنة والجيم المكسورة . الدال المكسورة والباء المضمومة . الراء المكسورة والفاء المكسورة . النون المكسورة والكاف المكسورة الملحقة بياء مد . النون المكسورة والعين المفتوحة الملحقة بألف مد . الباء الساكنة والضاد المكسورة .

الدال الساكنة والباء المفتوحة الملحقة بألف مد . الفاء المكسورة والتاء المفتوحة . الفاء المفتوحة والهمزة المكسورة المسبوقة بألف . الكاف المكسورة والباء المفتوحة الملحقة بألف مد).

يتبين للدارس من خلال هذا العرض السريع للقسم الثاني أن ترجمة هذه القصيدة قد سارت مع تطور الشعر العربي من المدرسة الكلاسيكية إلى المدرسة الرومانسية، فإذا كان فياض واليازجي قد اتبعا في ترجمتهما الطريقة المعهودة في الشعر العربي الكلاسيكي فإن طه وناجي قد طورا الشكل العربي حسب الجماعة التي ينتميان إليها من جهة، وحسب القصائد الكثيرة التي تسير على النظام المقطعي التي يعج بها ديوانا الشاعرين من جهة ثانية، ولذلك فإن المضمون الرومانسي لـ "البحيرة" . هنا . يقابله الشكل المتجدد الرومانسي عند جماعة أبولو.

- 5 -

لابد أخيراً من أن نتوقف لنقول: إن الصلة المباشرة قد تحققت في هذه النصوص بقسميها الأول والثاني، ولكن الصلة الشعرية غير الصلة النثرية، ولا سيما أن للشعر العربي تاريخاً طويلاً، وأن اللغتين العربية والفرنسية من جذور مختلفة، وإن الخصوصية تتجلى في الشعر أكثر من تجليها في النثر، وأن الترجمة الشعرية لا تحاكي النص الأصلي ولا تترجم كلمة بكلمة، فهجرة النص الشعري اغترابية قاسية تختلف عن هجرة النص غير الشعري، فلا يتبقى من النص الأصلي سوى الفتات، إذ يبنى على أنقاض ذلك النص نص آخر، ولذلك يصح . إذا حذفنا الإشارة إلى الترجمة عن (لامرتين) في أعلى النصوص . أن نقول: "بحيرة نقولا فياض" أو "بحيرة إبراهيم ناجي" ويمكننا أن نقول هنا . أيضاً . إن النجاح الذي حققته ترجمة فياض يعود إلى ثلاثة عوامل: شهرة "البحيرة" في الشعر الفرنسي، وشهرة نونية ابن زيدون التي اتكأ عليها فياض في صياغته لبحيرته، وشاعرية فياض وإشراق ديباجته، وإذا استرجعنا صلة هذه الترجمات الشعرية بالقصيدة الفرنسية وجدناها تتراوح بين ثلاثة محاور:

- المحور الأول: صلة الترجمات بالقصيدة الفرنسية في الحفاظ على طول القصيدة التقريبي وترتيب المقاطع وعلى مقدار كبير من المحتوى بقدر ما يسمح به الوزن والقافية وتجربة الشاعر المترجم.
- المحور الثاني: صلة هذه المترجمات بالتقاليد الثقافية العربية،

ويتجلى ذلك في الأوزان العربية (البسيطة . الكامل . الخفيف ...الخ)، وفي القافية الموحدة أو المتنوعة، وفي اللغة، وفي التناسق اللغوي، وإذا ذهبنا مذهب أصحاب النقد الجديد في أن النص الشعري فاعلية لغوية قبل أي شيء آخر وجدنا أن صلة قصيدة فياض بنونية ابن زيدون لا تقل عن صلتها بقصيدة "البحيرة" في النص الفرنسي، وكذا الشأن في قصيدة اليازجي، أما صلة قصيدتي طه وناجي بشعر جماعة أبولو فهي لا تقل عن صلتهما بالنص الفرنسي.

- المحور الثالث: صلة هذه الترجمات بتجربة كل شاعر على حدة (فياض . اليازجي . طه . ناجي)، فهي تنقل إلينا أسلوب فياض الذي لا يختلف عن أسلوبه في بقية قصائده وتجربته الشعرية وأسلوب اليازجي، وأسلوب علي محمود طه وتجربته الشعرية، وأسلوب إبراهيم ناجي وتجربته الشعرية، ومن هنا تكون مقولة "الترجمة الشعرية خيانة إبداعية "صحيحة كل الصحة ولا سيما عند الشعراء المبدعين، ولا يستطيع الشاعر المبدع أن يتخلى عن صوته وإن قصد الخروج على ذلك قصداً.

ويمكننا أن نثبت أن التشابه في الشعر قد يكون في الموضوع والفكرة والصورة أكثر مما يكون في اللغة، فالشعر مبني من أصوات تتضمن في داخلها إحساسات ودلالات وإيحاءات، وقد يتناول شاعران موضوعاً واحداً، ولكنهما يتفاوتان في طريقة التعبير، ولذلك يظل معيار التشابه في النص الشعري حذراً ومنزلقاً خطيراً، فالأهمية في الشعر للشكل والسياق، ولذلك فإن الترجمة الشعرية ليست إعادة إنتاج، وإنما هي إعادة إبداع، وحضور الآخر في أي عمل شعري هو حضور للاختلاف والتنوع، و"البحيرة" النموذج تفرعت في الشعر العربي الحديث إلى أربع، "بحيرات" لكل منها خصوصية شاعرها وأسلوبه وتجربته ورؤاه، فالنص المترجم واحد، ولكن تعدد الترجمة يعني تعدد القراءة للنص الواحد، وتعدد القراءة يعني الاختلاف.

الهوامش:

1 . الحيوان . تح. عبد السلام هارون . مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر . ط2 . 1965 . 1/ 76.

2 . المصدر السابق . 3/ 131 . 132.

3 . المصدر السابق . 1/ 75.

4 . نقلا عن: بدوي، د. محمد مصطفى . كولردج . دار المعارف بمصر . 1958 . ص 96.

5 . الأنتروبولوجيا البنيوية (الجزء الأول) . تر. د. مصطفى صالح . منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي . دمشق 1977م . ص 248.

6 . علم الجمال . تر. نزيه الحكيم . المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم . دمشق 1963 . ص ص 89 . 90.

7- LEWERS, DANIEL – Prèface – Poèsies – le livre de poche de poche – librairie gènrale Française – Paris – 1977 – P.V.

8- VALERY, PAUL-VAIÉTÉ (111) – GALLIMARD – P. 53.

9- BREMOND , A . – Poèsie pure (avec un dèbat sur la poèsie) 2 e èd.

10- opt. Cit.

11- LEWERS – Prèface – POÉSIES – P. 5.

12- opt. Cit . P.V1.

13- BREMOND – poèsie pure – P. 122.

14- MALLARME, S. – poesies – P.233.

15- opt. Cit. P. 247.

16- BAUDLAIRE, CHARLES – les FLEURS DU MAL – le livre de poche – librairie gènèrale française – Paris – 1972- P. 112.

17- poesies – P. 266.

18- HYTIER, JEAN – la poètique de VALÉTY – librairie ARMAND COLIN – Paris Ve – 1953 – P. 79.

19- les fleurs du mal – p. 16.

20- LEWERS – Prèfa,e – P. V1.

21- opt. Cit. P. V 111.

22- Poèsies – p . 265.
23- preface – p. X1.
24 . زهر الربا في شعر الصبا . بيروت . 1857م . ص ص 79 . 80.
25 . المجموعة الشعرية . المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر . بيروت . ط1 . 1981 . ص 46 . 47.
26- MÉDITARIONS – Classiques Larousse – 12 e èd – sans date – P.P 48 – 50.
27 . رفيف الأقحوان . المطبعة الكاثوليكية . بيروت . 1950م . ص 9.
28 . القطرات . مطبعة الإرشاد . اللاذقية . 1946م . ص 58.
29 . ديوان علي محمود طه . دار العودة . بيروت . 1986م . ص 110.
30 . ديوان إبراهيم ناجي . دار العودة . بيروت . 1973 م . ص ص 186 . 169.

41

فلسفة التفكيك

عند دريـــدا

د. محمد سالم سعد الله

يتجه التفكيك بشكل أساس إلى نقد الطرح البنيوي، وإنكار ثبات المعنى في منظومة النص، واختزال الفرد المُنتج، وتحويل مسار السلطة الدلالية إلى حركة الدال، وتحليل الهوامش والفجوات والتوقفات والتناقضات والاستطرادات داخل النصوص، بوصفها صياغات تسهم في الكشف عما ورائيات اللغة والتراكيب (Meta-language).

في البدء يمكن القول إنّ هناك استحالة دائمة للتحديد الدقيق للتفكيك ولإجراءاته النقدية لأنّها في صيرورة دائمة، ومتحركة مع الطرح السياسي ٍوالاقتصادي والاجتماعي المتحول دائما، وبالرغم من أنّ التفكيك لا يفقد شيئاً من خصوصيته إذا قيل باستحالة تحديده، إلا أنّ الدخول إلى حصنه محكومٌ بأنواع من المخاطر، إذا لم يتسلح الناقد بإجراءات نقدية دقيقة وصارمة.

يُمثل التفكيك نظرية نقدية شاملة

تبغي إعادة قراءة النصوص الفلسفية والمعرفية والثقافية والإبداعية المتنوعة، ويرى أنّ تلك النصوص تخضع لعمليات معقدة ناتجة من علاقات النصوص المتناصة بعضها مع بعضها الآخر، ويُعد تراجع البنيوية ناتجاً عن فشلها في تحديد السمات الكلية لحركة الدوال، ومراهنتها على تموضع البنى في أنساق تحيل إلى مدلولات متعددة نهائية، وتُوصف بأنّها محددة، فضلا عن عدم إعطائها منزلة فاعلة للمتلقي، لأنّ النص عندها هو من يقدم المعنى إلى متلقيه، ويمارس دور الفاعل والمفعول في الوقت نفسه، فكسب المعنى من جانب المتلقي، مرهونٌ بما يتيحه النص ببنائه وتعدد أنساقه وحركة بنياته، وانتظام تراكيبه.

ويمكن الحديث عن أهم المعطيات النقدية التي قدمها دريدا لمشروعه النقدي التفكيكيّ من خلال النقاط الآتية:

1. **الاختلاف:** Difference.
2. **نقد التمركز:** Critique of centricity.
3. **نظرية اللعب:** Theory of play.
4. **علم الكتابة:** Grammatogy.
5. **الحضور والغياب:** Presence and Absence.

تحيل هذه العناصر مجتمعة إلى نتيجة مفادها: إنّ كلّ شيء مؤقت في المشروع التفكيكي، لأنّ جميع التراكيب والبنى هي في حالة مستمرة لا نهائية، وقد تأتي ذلك من انحطاط النموذج الإنساني أمام النص، وإنكار التقاليد الإبداعية لولادة النتاج البشري، وعدم الثقة بالحقيقة المطلقة، وترجيع كل شيء إلى عدم ثبات، ..الخ، وقد حدد (كاموف) التفكيك بقوله: "التفكيك هو أن تنتهي إلى عمل لا شيء"، وحدده (لاينج) بقوله: "التفكيك هو هفوة نقدية"، أما (هابرماس) فقد وصف التفكيك بأنه "عمل تعسفي"، وحدده (بورديو) بقوله: "التفكيك لعبة"، وحدده (هاريسون) بقوله: التفكيك يستلزم تبعات عبثية.

إن تلمس الحقيقة في التحليلات النصية في المشروع التفكيكي هو محال، وهناك تفسيرات مختلفة للنصوص لكنها لا تستند إلى حقائق نهائية، ودور التحليل في هذا المشروع هو تحريك تفسيرات متعددة في قراءة نص معين، ووفقا لذلك لا تمثل اللغة انعكاسا طبيعيا للعالم، لأن بنية النص هي التي تنظم ترجمتنا الفورية للعالم، وهي التي تخلق مجموعة تجاذبات تسهم في فهم الحقيقة التي تتصف في المشروع التفكيكي بأنها نسبية.

ويرى دريدا أن تاريخ الفكر الغربي يستند على مجموعة ثنائيات متعارضة (الرجل ـ المرأة، الخير ـ الشر، العقل ـ الجنون، الخطاب ـ الكتابة،...)، ويشكل الطرف الثاني نقداً، وجانباً سلبياً للطرف الأول، ولا يستثني دريدا أي نص من احتوائه على ميراث تلك الثنائيات المتعارضة، وتسهم تلك الثنائيات ـ حسب دريدا ـ بإطالة أمد بلوغ المرحلة النهائية للترجمة الفورية للنص، بهدف كسب المعنى.

يشير المصطلح الأول (الاختلاف) إلى السماح بتعدد التفسيرات انطلاقا من وصف المعنى بالاستفاضة، وعدم الخضوع لحالة مستقرة، ويبين (الاختلاف) منزلة النصية

(Textaulity) في إمكانيتها تزويد القارئ بسيل من الاحتمالات، وهذا الأمر يدفع القارئ إلى العيش داخل النص، والقيام بجولات مستمرة لتصيد موضوعية المعنى الغائبة، وترويج المعنى . حسب دريدا . يخضع دائما للاختلاف، والمعنى من خلال الاختلاف يخلق تعادلات مهمة بين صياغات الدوال والاطمئنان النسبي إلى اقتناص الدلالة.

ويكشف الوقوف على دلالات مصطلح (الاختلاف) الصياغات المستقبلية . فضلاً عن الآنية . للطرح التفكيكي، وذلك لتشعب الارتباطات الفكرية والمعرفية مع هذا المصطلح، إذ يشكل . كما يرى البحث . البؤرة الأساس التي تنطلق منها مقاربات الطرح النقدي لجدلية الحضور والغياب، ومفهوم الانتشار (Dissemination)، والأثر (Trace)، واللعب الدلالي، والمتاهة (Aporia)، وحركة الدال والمدلول، وتغييب الدليل،... الخ، ويشير دريدا إلى أن الصفة المشتقة من فعل خالف / اختلف ولدت مصطلح (Difference) الذي يجمع صفاً من المفاهيم النسقية، وغير القابلة للاختزال، يتدخل كلّ واحد منها . بل تتزايد فعاليته . في لحظة حاسمة من العمل الإبداعي، وتلك المفاهيم يجمعها عنصر المغايرة، الذي يعدّه دريدا الجذر المشترك لكل المتعارضات المفاهيمية التي تُسهم في شرح اللغة، واختراق نظامها.

لقد عَمدَ دريدا إلى بيان صفة التغاير الدلالي مع وحدة الأداء الصوتي، مستخدماً التوافق القصدي المزعوم بين مفردتي (Difference)و(Difference)، فتغيير الصائت (e) إلى الصائت (a) هو تغير في بنية المدلول، حيث تحول المعنى من الاختلاف والتغاير إلى الإرجاء والتأجيل، وجاء هذا التغير ليؤكد منزلة المكتوب قياسا إلى المنطوق في حمله لدلالاتٍ ذات فاعلية فلسفية ومعرفية، وهذا التحول الجزئي مهم في عملية إنتاج الاختلافات، وهي مهمة أيضا في عملية الدلالة التي تُوصف بأنّها لعبة صورية من الاختلافات، والمغايرة هي اللغة المنهجية للاختلافات وللتباعد الذي يجعل العناصر يحيل الواحد منها إلى الآخر، وبهذا تحيل الإنتاجية التي توحي بها المغايرة إلى حركة توالدية داخل لعبة الاختلافات التي هي أساساً . وكما يقول دريدا . نِتاج تحولات: (Trancformations).

ومسألة التحول الدلالي من الاختلاف إلى الإخلاف، أو من المغايرة إلى التأجيل، أو من الضدية إلى الإرجاء، ليست عملية تلاعب بالمفردات أو الصوائت فحسب، إنما هي عملية عقلانية قصدية تهدف إلى إعلان انتصار البنى في احتكارها للمعنى، وسحب البساط من النشاط الإنساني الذي كان مُسلطاً عليها في يوم من الأيام، وتهديم الثنائية التضايفية التي حكمت انتقال المعنى بين النص والقارئ، بمعنى: استسلام نهائية المعنى الثابتِ أمام تغاير المعنى المتعدد اللانهائي، فضلا عن اتساع النسيج المفاهيمي الحامل لدلالاتٍ متغايرة، ودور عملية الاتساع هذه في تقديم المعنى بصورته اللانهائية المؤجلة بصورة دائمة.

ويعلن العمل التفكيكي على لسان دريدا في صيغهِ التحليلية معاداته لكل المفاهيم التي تتسم بالبساطة، والوضوح، والفرادة، والحضور الدائم، والعزلة، والتوافق، والصياغة المطلقة، وتواجد الحقيقية بشكل دائم، والتواصل الدلالي،..

وغيرها من الشعارات التي مَقتها دريدا وراهن على وَأدِها، وعدم امتلاكها لجدّية الطرح، وفاعلية التطبيق، فالمعاني يمكن تنميتها من خلال اختلافها وتأجيلها المستمر، ويمكن تكوينها أيضا من خلال تشكلها من حشدٍ من العلامات المتغايرة التي تحيل باستمرار إلى تأزم العلاقة بين الدال والمدلول، نظرا لإمكانية الدال للإحالة على نفسه، وتنظيم سلسلة من المفردات قبل الإحالة على المدلول، بمعنى تعمّد الدال تغييب المدلول، وهذا ما أكدّه دريدا في حديثه عن التلاعب الكتابي لمصطلح (Difference).

إنّ المعطيات السابقة تقود إلى أن يغدو كل معنى مؤجلا بشكل لا نهائي، وكل دال يقود إلى غيره في النظام الدلالي اللغوي، دون التمكن من الوقوف النهائي على معنى محدد، وتغدو عملية التوالد للمعاني مستمرة انطلاقا من اختلافاتها المتواصلة، التي تبقى مؤجلة ضمن نظام الاختلاف، وتظل محكومة بحركة حرّة لا تعرف الثبات والاستقرار، وكل هذا يشحن الدوال ببدائل لا نهائية من المدلولات، وهذا يكشف أنّ هناك بناء وهدما متواصلين من أجل بلوغ عتبة المعنى.

لقد أراد دريدا من الدال أن يكون بنية مناقضة لذاتها أو لغيرها، والهدف من ذلك إدخال إصلاحات واسعة، ومشاريع متطورة متعددة على أوضاع الدلالة الساكنة، ثم الانتقال من المعنى الموجَه في عهدهِ البائد إلى المعنى المغيّب المتسم بالاستقرار، والمنظم لاستثمار فعل التراكم المعرفي الناتج من حوار مراكز دلالية لنصوص مختلفة، والمطمح التفكيكي من عملية التحليل يكمن في تسيير فعاليات هذا المعنى المغيّب، وهذا التطور في رؤية المعنى هو عين التطور الكامن في ورشة القرار السياسي، لكن لا يمكن رسم تحديد دقيق لأسبقية التأثر فيما إذا كانت للمشروع النقدي، أم كانت للمشروع السياسي، وحسب البحث القول إنّ الحديث عن الأسبقية هو حديثٌ نسبي، لأنّ المشروعين دخلا في علاقة جدلية متضايقة، ومتبادلة، ومتحاورة في الوقت نفسه.

إنّ تسليط الضوء على التطورات النقدية المتلاحقة في الطرح التفكيكيّ، يسهم في تشكيل المناخ الفكري المحيط بالمعطيات النقدية للتفكيكية التي تظهر وكأنّها منفصلة عن بعضها، والحقيقة أنها مترابطة، ويضفي الواحد منها على الآخرين لأنّها تأتي من فكرٍ متقدٍ ذي أبعاد لاهوتية موغلة في القِدم فضلا عن الأبعاد الإيديولوجية التي تسخره للعمل لصالح هذا الاتجاه أو ذاك.

لقد التجأ دريدا بتكتيكاته إلى حصنٍ متنقل من الاصطلاحات، لم يكن منَ الممكن اختزالها، وقد كان فعل الاختزال أكثر هذه الاصطلاحات فعالية حيث أثبت على صعيد التحليل والبيان مقاومته لفعل الاختزال، وعدم الإمساك بمعنى محدد له، وهذا التوجه أكسب دريدا ـ حسب نورس ـ بناء نظامِ الأشكال المختلفة بوصفها شرطا مسبقا، وبمجرد تثبيت الاصطلاح ضمن النظام المقدم فإنّه يصبح بناء مستخدما بطرق تنفي رؤاه الداخلية المتطرفة.

ويستمد الاختلاف تموضعه في المشروع النقدي التفكيكي من خلال سمتين:

1. إنّه يقوم على اختلاف الدوال، وينتج

عنه اختلاف المدلول، وتقديم لغة الكتابة على لغة الحديث، أو تقديم المكتوب على المنطوق.

2. يتخذ الاختلاف - عادة - شكل الثنائيات المتقابلة أو المتضادة: (الخير - الشر، الطبيعة - الحضارة، الإنسان - البنية،.. الخ)، والعلاقة بين الدال والمدلول في هذه الثنائيات المتضادة تقليدية وليست منطقية، وتختلف باختلاف السياق الواردة فيه، ويترتب على ذلك أنّ المعنى الأدبي لا يمكن أن يكون واحدا أو محددا أو واضحا، حيث تعرض لنوع من التخالف لا التوافق، والتفكيك لا التجميع.

إنّ التغيرات التي يعقدها الاختلاف هي تغيرات في سلوك المعنى، لأنّ الدالة تعتمد دائما على الاختلافات، وانتقال دريدا من الصائت (e) إلى الصائت (a) في كلمة (Difference)، هو (حيلة) قصد منها إبراز التعقيد الإشكالي للدلالة بإنتاجه التناقض أكثر من إنتاجه للمفاهيم (Concepts).

ويشير دريدا إلى أنّ الانتقال بين الصوائت المتشابهة في النطق في إطار مفردة (Difference) يحيل إلى مقاومة الاقتصاد في حضور الدلالة، ويرتكز في ذلك على تفسيره الخاص لمعطيات هيجل في الديالكتيك (Dialectic)، واللحظات الاقتصادية، ويرى أيضا أنّ اللعب في دلالة الاختلاف يضمن عدم خسارة الدلالة المهمة والضرورية، والقصد هو بيان استراتيجية عمل الحضور والغياب، والتخلي عن تركيز الأهمية على المنطوق قياسا للمكتوب، فالأهمية - حسب دريدا - تكمن في المكتوب بصفته الحامل للظاهرة النصية المكونة من مجموع العلامات والرموز.

نقد التمركز

ويُقدم المعطى الثاني من معطيات دريدا (نقد التمركز)، إمكانية كبيرة في فحص منظومة الخطاب الفلسفي الغربيّ عبر قرونه الممتدة زمنيا، والمكتسبة لخصوصية معينة في كلّ لحظةٍ من لحظاتها، بوصفها المراحل المتعاقبة للبناء التدريجي للفكر الأوربي الحديث، ويكشف هذا المعطى في الوقت نفسه عن التأمل الفلسفي المتعالي، ويعمل على تعريته، وتمزيق أقنعته بوصفها رواسب حجبت صورة الحقيقة.

ويُصر دريدا على أنّ لكل تركيب مركزا سواء كان تركيبا لسانيا أم غير لساني، فلسفيا أم غير فلسفي، وحمل التراكيب لمراكز محددة يعطي أهمية لحركة الدوال، لأنّ المركز - حسب دريدا - هو الجزء الحاسم من التركيب، إنّه النقطة التي لا يمكن استبدالها بأي شيء آخر ويجب التفريق بين أهمية المركز بالنسبة للتركيب النصي، وبين نقد التمركز، فالمركز شيء إيجابي لحركة الدلالة والمعنى، أما التمركز فهو شيءٌ مُفتعل يضفي المركزية على من هو ليس بمركز، ويقود ذلك إلى احتكار التكثيف (Decondense)، واستبداد النموذج (Exemplarity) بمعنى قيام بنية مركزية تدعي لوحداتها النموذج المتعالي الذي يصح تطبيقه على كلّ نص، في زمان غير مقيّد، وتَوجُه دريدا في هذا الإطار كان منصبا على نقد التمركز بوصفه دلالة سلبية، ومدح المركز بوصفه العنصر المشع

للدلالة، والنقطة التي ينبثق منها اختلاف المعنى.

إنّ الجدلية القائمة بين المركز (Center) والتمركز (Centricity) هي جدلية بين فعل السلطة والتسلط، أي أنّ المركز يمارس سياسته في تنشيط (Activation) حركة الدلالة، وترتيب الأنساق، ويتيح خلق بدائل مستمرة في أنظمة مختلفة، أما التمركز فيمارس تسلطه ونفوذه (Influence) في الإحاطة ببعض مصادر إنتاج المعنى وتفعيله كالعقل، والكتابة، والصوت، والوجود،... الخ، ويقود إلى تمحور الخطاب حول نموذج معين، وهذا بالتحديد ما سعى دريدا إلى تفويضه، وتفتيته، وإزالة مقوماته، وبيان مواطن الخلل والزلل في بنيته.

والحقيقة إنّ سعي دريدا لتقويض التمركز قاده إلى تحطيم كلّ المراكز، وتفكيك أنظمتها بدءا من مركز كلّ شيء وهو (الإله) وهو سبب مركزي لكل الأحداث، مرورا بمركز الحقيقة، وانتهاءً بمركز العقلانية، وقصدية دريدا هذه تتجه إلى مبدأ يقتضي عدّ العلامات في حالة حركة مستمرة لا نهائية، ومتحررة عن مراكزها، وهذا يؤدي إلى تفعيل نشاط الأزواج المتغايرة، أو الثنائيات المتناقضة، وقد عدّ (إلين ميجيل) هذه المعطيات بمثابة (نُبوءة) جديدة، وبشارة لا هوتية بولادة رسولٍ للقرن العشرين مع إخوانه الأنبياء الجدُد

(نيتشه، وهيدجر، وفوكو) . على حدّ تعبير إلين في كتابه الذي حمل عنوان: أنبياء ذوو شأن عظيم..

وتتحدد رؤية التفكيك لفلسفة الميتافيزيقا الغربية على أنّها نظام مركزيّ من ناحية أنّ كلّ وحدة من وحداتها يرجع إلى مركزية (الإله)، أو (الإنسان)، أو (العقل)، وقد دخلت هذه المراكز الثلاثة في علاقة جدلية عبر مراحل تطورها إلى أن وصلت إلى التفكيك، ويمكن تحديد مراحل تطور تلك المراكز بأربع مراحل:

1. مرحلة العصر المسيحي المَبكر إلى حدّ القرن الثامن عشر.
2. مرحلة القرن الثامن عشر وفلسفة التنوير إلى حدّ القرن التاسع عشر.
3. القرن التاسع عشر إلى منتصف القرن العشرين تقريبا.
4. المرحلة الأخيرة بدأت مع عام 1966، انبثاق معطيات دريدا النقدية.

اتسمت المرحلة الأولى بكون (الإله) هو مركز كلّ شيء، وهو الأصل لكلّ الموجودات، والنِتاجات: العلمية والدينية، وفي المرحلة الثانية تخلخلت مركزية (الإله)، واعتقد الإنسان أنّه يستطيع أن يتربع على عرش هذه المركزية، وفي المرحلة الثالثة طردت عقلانية المركز، وأصبح اللاوعي، أو اللاعقلانية هي المركز وأصل الأشياء، ووصلت المرحلة الأخيرة إلى شواطئ دريدا الذي أعلن (بجرأة) خلخلة كل تلك المراكز، بحيث أصبح لكل تركيبٍ ونصٍ مركزاً خاصاً به، يمثل المَعين الأساس للمصدر النهائي للمعنى، ويُوصف باستحالته لإمكانية الاستبدال مع غيره.

وقد تركت كل مرحلة من تلك

المراحل . تحديداً الثلاث الأوائل . أثراً في التحليل التفكيكي عند دريدا، فالأولى تتسم بسيادة السلطة البابوية وسريان الحكم الكنسي الذي مزّق حضور الإنسان بإحالته المستمرة إلى الميتافيزيقا في كل تفاصيل إبداعه ومظاهره الاجتماعية، أما المرحلة الثانية فتمثل ردّة فعلٍ على سلطة الكنيسة، وتسلّم لإمكانيةٍ التواصل والإبداع بعيداً عن الاستنادِ إلى حكم يوظفه رجال الدين طبقاً لرغباتهم، ولمصالح الأحكام اللاهوتية غير المُقنِعة، وفي المرحلة الثالثة لم يستطع الإنسان قيادة رغباته وتطلعاته، بل لم يقدم له عقلانيته مادةً يزدان بخططِها، وتكون بمثابة طوق نجاةٍ لأزماته المتكررة، وهذا ما دفعه إلى اللامعقول، واللاوعي، أو ممارسة فعل الأضداد على طول سلوكياته، وتمثل هذه المرحلة تصورات ما بعد الإنسان (Post-humain)، وتوصف بأنّها مرحلة تأليهٍ (Divinisation) لقدرات الإنسان، وتأرجحٍ بين تمثيل وظيفة النص، وإلغاء النموذجية الفردية الإنسانيةِ التي هي أصل في خلق النص، وانطلاقاً من ذلك اعتمد دريدا في نقده لمظاهر التمركز على فكرتين اثنتين هما:

1. التوجه نحو البنية والتركيب بشكل مستمر، وكلّ الأنظمة والبنى تمتلك مركزاً (نقطة للأصل).
2. كلّ الأنظمة أو التراكيب تتألف من أزواجٍ أو ثنائيات متعارضة، وهذه الثنائيات هي الأصلُ في مشروع هدم التمركز، وهناك . بشكلٍ دائمٍ . طرف له أهمية تفُوق أهمية الطرفِ الثاني في هذه الثنائيات.

ويؤكد دريدا أنّ مهمة الاستراتيجية التفكيكية هي تفادي تسكين المتعارضات الثنائية الميتافيزيقية، فمن خلال اختلافها يتولد المعنى، وقد مثلت هذه المهمة الخطوة الأولى في نقد التمركز، لأنّ ولادة المعنى كانت محكومة بسلطة اللوجوس، والدلالات المتأتية من خلال هذه السلطة هي دلالات ذات صفة منطقية وعقلية، وقد مثّل تفكيك دريدا لهذا التمركز تقويضاً للأصل الثابت وتصميماً في مسار مُلكية المعنى وانتقاله.

إنّ إعلان دريدا عن هدم التمركز، هو إعلان عن تدمير جميع الدلالات التي تجد مصدرها في دلالة اللوجوس، وتفكيكها، وتذويب رواسبها المتعاقبة، إنّ جميع التحديدات الميتافيزيقية الحقيقية . حسبما يقدر دريدا . هي غير قابلة للفصل عن هيئة اللوجوس الذي يحط من قيمة الكتابة المنظور إليها بوصفها وساطة لتحقيق القصد، ويقود من ثمّ إلى السقوط في برانية المعنى أو خارجيته.

ويهدف دريدا من نقد التمركز حول العقل (Logoscenterism) إلى تحطيم الأصل الثابت للمعنى بوصفه مصدراً، وتقويضه وتحويل كل شيء إلى خطأ، وتذويب الدلالة المركزية، ومن خلال هذه العملية تتحول الكتابة إلى أهمية قصوى، ويصبح الاهتمام بالكلام مضمحلاً، ولا شك أنّ التمركز حول العقل في الفلسفة الأوربية قد نهض على الاهتمام بالكلام على حساب الكتابة، وقد فتح هذا التوجه مركزاً آخر هو التمركز حول الصوت (Phonocenterism).

وقد شكلت نقطة اللوجوس بحدّ ذاتها تشعباً دلالياً، وتفرعاً إيحائياً، نظراً لما تحمله من موروث فلسفي ولغوي وقد ربطها دريدا بالتمركز، ووظفها لكشف تحيزات الفكر الغربي وتمركزه حول المنطوق على حساب المكتوب، وتحيل مفردة اللوجوس التي تختص بقوى التحكم بالكون، وصفة من صفات الذات الإلهية . كما صوّرها الفكر الغربي . تحيل إلى فضاءات ثلاثة: (فضاء اللغة والتشكل اللساني، وفضاء الفكر والعمليات الذهنية، وفضاء الكون الحدسي)، وتُشكل هذه الفضاءات المُعادل الحقيقي لمصدر العقلانية في الكون كلّه، فضلاً عن أنّ المعنى الآخر للوجوس يتحدد بصفتي الحق والقانون، بمعنى آخر: يتحدد بمبدأ الهيمنة والسيطرة، والشعور بالسيادة والتعالي، إنّه قضية فكرية، وفلسفية، وطروحات معرفية أشبه ما تكون بمتاهةٍ سادت بنية الفكر الغربي منذ عهده الأول مع اليونانيين وحتى عصر سيادة الكنيسة.

ويتجه التفكيك لنقد المركزية الغربية وركائزها العقلية التي تمحورت حول فكرتين: (التمركز حول العقل، وفكرة الحضور)، وطمحَ هذا التوجه إلى تقويض كل المراكز الدلالية وبؤر المعاني التي تشكلت حولهما، لأنّ الممارسة الفكرية الغربية حول اللوجوس أنتجت مركزاً عقلياً أقصى كل ممارسة فكرية لا تتمثل شروطه، لأنّه ربط بينه وبين الحقيقة، وأنتج نظاماً مغلقاً من التفكير، وقد تواكبت فكرة الحضور مع فكرة اللوجوس، لذلك اتجه التحليل التفكيكي إلى نقضهما معاً، أي نقض التمركز حول العقل، ونقض فكرة الحضور التي أطلق عليها دريدا: ميتافيزيقيا الحضور (Metaphysics of presence).

ويشير (كيلر) إلى أنّ طريقة دريدا في نقد التمركز كشفت عن أنّ الثنائيات المتراتبة والمتوالية في الفلسفة الميتافيزيقية تحلّ وتفتت نفسها، ويخدم هذا التفتت استراتيجية التفكيك في الدعوة إلى ممارسة حرّة للأنظمة اللغوية، للوصول من ثمّ إلى تعددٍ لا نهائيّ للمعنى،

وهذا المفهوم والتوجه قد ورد في سياق التحليل اللغوي عند سوسير، إذ عكس مفهومه عن نظام الاختلافات مفهوم مضاد بقوة التمركز حول العقل، لكن يبقى هذا المفهوم عند سوسير متمركزاً حول الصوت لأنّه يعتمد على علم العلامات القائم على الإمساك بثنائية الدال والمدلول بوصفها تمثلات حاضرة في سياق الكلام (Contextualizing).

نظرية اللعب

ويشير المعطى الثالث (نظرية اللعب) إلى تمجيد التفكيكية لصيغة (اللعّب الحرّ) اللامتناهي لكتابة ليست منقطعة تماماً عن الإكراهات المغيّبة للحقيقة، وتأكيد المعطى الثقافي للفكر والإدراك، وغياب المعرفة السطحية المباشرة، واستلهام أفق واسع من المرجعيات الفكرية المماثلة، والفلسفية المعقدة، والنظم المخبوءة، وطرائق التحليل الخاصة، وتتبنى التفكيكية في هذا السياق وبشكل واضح تطبيق استراتيجيات نصية وخطابية للقراءة تقلل من أهمية أيّة إحالة واثقة على منظومات (الابستيمولوجيا، والأخلاق، والحكم الجمالي) ليغدو التحليل التفكيكي . بعد ذلك . شعارات، وكلمات سرّ مفرغة . على حدّ تعبير نورس . من أي مضمون معرفي أو أخلاقي أو جمالي.

وبالرغم من الصيغة التي يرتضيها التحليل التفكيكي لنظرية اللعب القاضية بإحالة الدال إلى دال آخر مع تغييب متعمّد للمدلول، إلا أنّ الصيغة محكومة بمجموعة آليات . تشبه القوانين . يسطّرها الناص (الواضع)، ويستخدمها المتلقي (اللاعب)، وقد حدّد (بيتر هوجنسون) تلك الآليات بما يأتي: (اللغز The Enigma، التخطيط Adumbration، الكناية Allegory، الوهم Illusion، الغموض Ambiguity، المونتاج والكولاجMontage and Collage، الأسطورة Myth، الهذيان Nonsense، والمفارقة Paradox، والهزل Burlesque، والتسلية Pastiche، والأضحوكة Hoax، والجناسPuns، والاقتباسQuotation، والرموزSymbols) وتعمل هذه الآليات على تلّون الدوال، وتعدد القراءات، وتشظي الدلالة، وانتشار المعنى بشكل متواصل، وهذا ما دفع (ميشال رورتي) إلى القول: إنّ الجانب الجديد في التحليل والطرح والتنظير التفكيكي هو كونه مغامرة كشفية لامعة، أو مجموعة من الدعابات، والإحاطات النصية، والفواصل الفانتازية، والمحاكاة التهكمية الأسلوبية، والحوارات الفلسفية الزائفة.

ولا تكاد المصطلحات والآليات السابقة تخلو من الدلالات السلبية في لحظة

تموضعها في النص، وقد أتاحت هذه الدلالة إمكانية إعادة توظيفها ضمن سياقات القصد التفكيكي القاضي "بحرية الرؤية، واستخلاص المعاني من النص إمّا جِدّاً وإما هزلاً، وإما حقيقة وإما تمثيلاً، وبحرية حركة الذهن مع النص طالما أُستُبعِدت فكرة الإحالة إلى مركزٍ عقلي "Loges".

ونظرية اللعب عند دريدا لا تنفصل من نقد التمركز، لأن حركة الدوال في داخل أي مركز يسميها دريداً بـ (اللعب Play)، وعند تفكيك المراكز تتمتع الدوال بحرية أكبر في عملية اللعب، مخترقة قانون صيانة اللعبة الأساس القاضي بإحالة الدوال إلى المدلول، وصيانته بشكل جديد يقضي بإحالة الدال إلى دال آخر في متاهة ينتج عنها تغييب المعنى، والإحالة إلى دلالات مستمرة لا نهائية، وليس ذلك فحسب، بل لقد اتسمت العلامات عند دريدا بإساءة الاستخدام (Misuse)، وتحولت نتيجة العلامات من المصدر النهائي للمعنى . كما كانت عند أصحاب السيميائية . إلى مصدرٍ مستمرٍ للّعب، وانتقال المعنى بين الأزواج الثنائية المتغايرة والمتناقضة، وقد عدّ أُمناء (جامعة ستانفورد) هذه النتائج انهياراً حقيقياً للبحوث والجهود التي تُبذل في دراسة اللغة، ووصفوا سعي التحليل التفكيكي لترسيخ نظرية اللّعب بأنّه شيءٌ استفزازي يعيش على بعض الانقسامات من قبيل: (شعري . لا شعري)، لا عقلاني . لا عقلاني)، (حقيقة . خيال)، (بناء . تهشيم).. الخ.

وإذا كانت نظرية اللعب لا تنفصل عن نقد التمركز، فإنّها كذلك لا تنفصل عن ثنائية الحضور والغياب، ويذكر دريدا أنّه يمكن تفكيك أي نظام عن طريق إشارات تناقضاته، وهذا يؤدي إلى اللعب بانتظام، ويبرز دور ثنائية الحضور والغياب في قراءة الاستراتيجية التفكيكية الخصوصية، التي تستند إلى قراءة الفجوات والهوامش في الخبرة البدهية للحقيقة وللنصوص، فضلاً عن تنشيط التفكيك في تفعيل دلالة التناقضات والإزاحات المتوارية في النص.

وتقدم نظرية اللّعب تفسيرات متعددة، وتمنح احتمالات مستفيضة، وتعكس هذه الإمكانيات الهائلة لنظرية اللعب، الموقف المعارض لمسيرة اختزال الكتابة، وتقزيم الدال، الممثلين لنبرات التمركز حول العقل، والتمركز حول الصوت.

وقد تأتى موقف نظرية اللعب هذا من قصدية دريدا في التعامل مع النص بوصفه موضوعاً غير متجانس، فيه قوىً تعمل على تفكيكه باستمرار، فضلاً عن طريقته في التموضع داخل

البنية غير المتجانسة للنص، والعثور على توترات أو تناقضات داخلية يقرأ النصُ من خلالها نفسَه، ويفكك نفسه بنفسه، إنّ بنية النص الداخلية حبُلى بالقوى المتنافرة التي تكمن وظيفتها في تقويض النص وتجزئته . حسب دريدا ..

إنّ القراءة الدقيقة لمعطيات دريدا في ظل (نظرية اللعب) تقدم تصعيداً دلالياً لمركزٍ مُهشم، وقراءة مخصوصة بنشاط الدال، فضلاً عن الدخول في جدلية مع دلالات (الجدّ) التي يستبعدها دريدا، مؤكداً على صفة التقابل بين (الجدّ) و(اللعب)، لاغياً ذاتية اللعب وجوهره، ليدخل في بنية الاختلاف، ويفتح إمكانية الازدواج والنسخ، ويتتبع التضمين اللاهوتي المتخفي في أنساق اللعب وخطواته، ويبين دريدا أنّ النص لا يكون نصاً إذا لم يخفِ قانون تأليفه وقاعدة لعبته، ولا شك أنّ تخفيض نسبة الحضور في سياسة البناء النصية تزيد من فعالية القراءة وحضور المتلقي، لأنّه هو المَعنيّ بثقافة الغياب التي يقصدها النص، وهو المُدرِك لعملية تحول الاختلاف، وتصيّد التغاير.

ويرتبط بمصطلح (اللعب) عند دريدا، مصطلح المراوغة (Indeterminacy) الذي يقتضي مراوغة المدلول للدال بحيث تتحول العلامة اللغوية إلى علامة عائمة (Floating) يحاول القارئ تثبيتها للوصول إلى المعنى، ولم تقتصر مراوغات دريدا على لعبة تفسير النص فحسب، بل لقد تجاوزت ذلك إلى تفكيك المؤسسات والحكومات، والتصدي للثقافات المهيمنة والمتعالية.

إنّ الآفاق التي يريد دريدا تقديمها للنقد المعاصر تنطوي على أسُسٍ خادعة، ومداعبات يُطلق عليها (الهرطقة)، إنّه يحاول توسيع مدار الفانتازيا النصية ليصل بالدوال إلى الحدود الدنيا للاتزان الدلالي، إنّه يدفع المعنى إلى حقولٍ لا متناهية من التجنيد المعرفي والثقافي، فالتفكيك، والتقويض، والتفتيت، والتهشيم، كلّها مفردات تحيل النص إلى ثقافة ظله، الناتجة من تفكيك الأنظمة اللغوية، إنّ التحول الدلالي في منهجية دريدا هو تحول من سجن اللغة (The prison- House of Language) . حسب تعبير جيمسون الواصف لسلوك التحليل البنيوي . إلى سجنٍ آخر لا يقل خطورة عن السجن البنيوي الأول، وهو سجن الدال (The prison - House of Signifier)، ويقضي هذا التحول الإعلان عن سياق تحصيل المعنى بطريقة الدخول في لعبة الحاضر والمُغيب، والدخول في لعبة الإحالات الدالة التي تُقوم . حسب دريدا .

بتشكيل اللغة والسقوط فيها، إنّها تتضمن تفعيل ممارسة الكتابة، والنتيجة: تفعيل ممارسة اللّعب.

علم الكتابة

أما المعطى الرابع (علم الكتابة) فيميل إلى منظومة دقيقة بنى عليها التفكيك أغلب مقولاته، ونقدَ من خلالها مسيرة العقلانية النسبية، وتشكل خطابها الفلسفي، واستحداث هذه المنظومة يعبر عن موقف التحليل التفكيكي من عصور اختزال الكتابة، وتهميش الدال، ونزعة التمركز حول العقل والصوت، ومجمل المعطى لعلم الكتابة (Grammatology) يعدّ نقداً لثنائية سوسير (الدال والمدلول)، ورؤيته لدور العلامة وفاعليتها في بناء النص، فالدال عند سوسير هو تشكّل سمعي وبصري، وصورة لحمل الصوت، وقد عدّ دريدا ذلك تمركزاً حول الصوت، وصورة واهمة لحمل المعنى، وقد اقترح دريدا استبدال (العلامة) بمفهوم الأثر (Trace) بوصفه الحامل لسمات الكتابة، ولنشاط الدال، وقد تحولت اللغة وفقاً لذلك من نظام للعلامات ـ كما هي عند سوسير ـ إلى نظام للآثار ـ كما هي عند دريدا ـ وتعين تلك الآثار على ترسيخ مفهوم الكتابة، وتوسيع اختلافات المعنى المُتحصل من نشاط دوالها، لذلك عدّ دريدا علم الكتابة "بأنّه علم للاختلافات".

والأثر هو كلّ عنصرٍ يتأسس من آثار العناصر الأخرى في النسق، عبر لعبة الاختلافات المتعددة التي تفضي إلى خلق فواصل بين عناصر اللغة، وهذا يحيل إلى وجود الاختلاف في داخل أنساق النص، أي اختلاف وإرجاء وإزاحة، ويطلق دريدا على هذا النسيج (الكَبَتَة: Gramme) أو وحدة الكتابة أو عنصر الكتابة، ومفهوم الكتابة الأصلية عند دريدا لا يُحيل إلى أصل، وإنّما إلى ما يسبق التقسيم الثنائي (الدال والمدلول) إلى عنصرٍ دلالةٍ ماديّ، إنّه وصفٌ لكتابةٍ تتجاوز القسمة التقليدية (كلام، وكتابة) وتشكل رؤية جديدة لسيادة الكتابة على الكلام، وتقوم هذه الفكرة بشكل أساس على تفكيك الميتافيزيقا الغربية التي أقامت صرحها حول تفعيل منزلة الكلام على حساب الكتابة، والتَمحور حول العلامة اللغوية، التي امتازت بازدراء كبير لنشاط الكتابة وفاعليتها، وقد وسع دريدا من ميدان التحليل التفكيكي في إطار علم الكتابة ليشمل تحديد أصل العالم بوصفه أثراً.

ويرتبط مفهوم الأثر في منظومة التفكيك بمفهوم الحضور، ماحياً التوجه الميتافيزيقي، ومكوناً التلاعب المتبادل بين ضدي المعنى ضمن حقل الاختلاف، والأثر الأصل يرتكز على إدراك وظيفة الاختلاف، وتصبح قضيته قضية الإدراك ذاته،

فالكلمات المُتسِمة بالنشاط الدلالي لا تظهر أبداً بذاتها دون الاختلاف والتضاد، ودون بنية العلامة التي تمنح كل مفردة شكلها وهويتها، إنّ فضاء الأثر الدلالي يستدعي التأمل في عملية الظهور (الحضور) المنطوية على بنية ضدية تجعل من الدوال كتابة قابلة للإدراك، ومؤسسة على إمكانية تعدد المعنى من جهة، ومحو حضور المرء ذاته من جهة أخرى.

وقد جاءت مقولة (الأثر) لتمحو احتفاء الذات النقدية بالكلام، وتجعل من تهميش الكتابة انطلاقة لها في بناء الموقف النقدي الجديد في ظل الطرح التفكيكي، القاضي بقلب المعادلة الميتافيزيقية من (الاحتفاء بالكلام وتهميش الكتابة) إلى (الاحتفاء بالكتابة وتهميش الكلام)، وقد تأتي ذلك بسبب سعي التحليل التفكيكي من التحرر من قيد الأحكام الإحصائية التي تغلغلت في ميادين البحث والتحليل اللغوي لا سيما في السيميائية، ودراستها عن ماهية العلامة ووظيفتها، وقد نُظِر إلى الأثر في هذا السياق بوصفه المفهوم البديل للعلامة، والاختلاف المتواصل للدوال، والعملية المستمرة لتعدد المعاني، ولذلك صرح (كيلر) بأنّ الكتابة عند دريدا تعود إلى مزيد من الكتابة المتواصلة من دون حدّ معينٍ لمعانيها، إنّها بمثابة المقطوعة الموسيقية ذات المواضيع المختلفة التي يطلق عليها (Fugue).

إنّ الوحدة الإنتاجية لعلم الكتابة وهي (الأثر) تقود إلى بنودٍ أخرى في سلسلة الطرح التفكيكي ومن تلك البنود مصطلح الانتشار أو التشتت (Dissemination) الذي يوحي بتكاثر المعنى وانتشاره بطريقة يصعب ضبطها والتحكم بها، وهذا التكاثر يوحي باللّعب الحرّ (play free) الذي لا يتصف بقواعد تحدّ هذه الحرية بل هو في حركة مستمرة تبعث المتعة، وتثير عدم الاستقرار وعدم الثبات، ويتسم بالزيادة المفرطة"، ويتجلى ذلك في مصطلح (Pharmakon) الذي يعني (الدواء، السم، العلاج، الترياق،.. الخ)، وقد ذكر دريدا أنّ (Pharmakon) يمارس علمه بالإغواء، فهو يدفع كل القوانين المألوفة والطبيعية، وهو متضمن في بنية اللوجوس، وهذا التضمن إنّما هو تضمين هيمنة وقرار، ولا يمكن السيطرة على نسقه النصي سيطرة مطلقة، ودلالاته تستطيع نفي ذاتها من خلال اختلاف بنية حركاتها، وتمثلاتها لمعانيها.

ومن البنود الأخرى في هذا الإطار مصطلح: التكرارية (Iterability) الذي

”
نظرية اللعب تقوم على تمجيد التفكيكية لصيغة (اللعب الحر) اللامتناهي لكتابة ليست منقطعة تماماً عن الإكراهات المغيبة للحقيقة.
“

يشير بشكل أساس إلى قابلية اللغة للتكرار، لا على معنى فعل الكلام (Speech Act) وتفريعاته، والتكرارية قضية ترتبط بتكرارية الأصل، مثل اعتماد الأثر على (الأثر الأصل)، واعتماد الاختلاف على (الاختلاف الأصل)، وتُعدّ التكرارية أصل لكل ما يقبل الوجود، وهي شرط إمكانية إعادة الإنتاج والتمثيل والاقتباس، فضلاً عن أنّ احتمالية التكرار هي أساس احتمالية الغياب، وتعدد المعنى، وتغييب المدلول، والتكرار هو أساس الهوية لأنّه يعتمد على إدراك علامات المشابهة بين الهوية وآخرها، وتعتمد هذه العلامات في الوقت نفسه على قابليتها وقدرتها على ا لاستنساخ والتكرار، حتى قيل: أنّ الهوية القابلة للتكرار هي الهوية المثالية، وبدون التكرار لا وجود للحقيقة حسب الرؤية التفكيكية.

ولا شكّ أن مصطلحات مثل: (الأثر) و(التكرارية) و(الانتشار . التشتت) قد أحالت إلى فضاءات التشكل الدلالي لقيمة الكتابة من جهة، ولتعدد المعنى واختلافه من جهة أخرى، هذه الفضاءات قد كشفت ميل اللوجوس وسيادته على الفكر الغربي لقرون عديدة، إنّ علم الكتابة الذي اقترحه دريدا أثبت أنّ الخصائص الشكلية النحوية تقبل البناء والتقويض، وأنّ النحو بخواصه القائمة على خدمة المعنى وتصوير الحقيقة والوجود، قادر على خلخة البنية الدلالية نفسها، بل إنّ النحو غدا المعادل الحقيقي لمفهوم الكتابة في علم الكتابة (Grammatology)، وقد وُصِف هذا العلم . كما اقترحه دريدا . بأنّه نظام يُؤسِس العملية الأولية التي تنتج اللغة، ويظهر هذا النظام على خلفية من نشاط البحث اللساني السيميائي، ويطمح هذا العلم أن يحل محل السيميائية التي طرحها سوسير، لأنّها تتضمن تمركزاً حول الصوت، وقد استطاع دريدا نَقد هذا العلم الأخير، وتقديم البديل له المتمثل بعلم الكتابة الذي يفترض عدم وجود شيء قبل اللغة أو بعدها، فجميع المفاهيم الميتافيزيقية التي تدعي تمركزها وأسبقية وجودها على اللغة مثل (الحقيقة، والعقل،..) هي من نِتاج المجاز والاستعارة، وبهذا تكون اللغة هي الأساس في تشكيلها، لذلك سبق وجودها وجود تلك المفاهيم الميتافيزيقية.

إنّ استخدام مصطلح علم الكتابة هو استكشاف لأبعاد التمركز حول الكلام الذي سار مع عصور الفلسفة الغربية منذ أفلاطون وإلى العصر الحديث، وتحديداً (منتصف القرن العشرين) وقد تأتى تركيز الخطاب الفلسفي الغربي على عنصر الكلام وإهمال أو تهشيم الكتابة نتيجة كرههم لها، وخشيتهم من قوتها

بوصفها ذات إمكانيات كبيرة في توسيع الأفق الدلالي، فضلاً عن قدرتها في تدمير الحقيقة الفلسفية التي يرى الفلاسفة أنّها حقيقة نفسية خالصة وشفافة، ورأوا أيضاً أنّ تدوين الحقيقة بالكتابة هو بمثابة تدنيس لها، وتُثّبت الكتابة . حسب الخطاب الفلسفي . وَضعَاً جامداً للمعنى لأنّها تقوم بذلك بمعزل عن النسق الحيوي الذي يفترضه الكلام المعبر عن الحقيقة، وقد رأى أفلاطون (. 347 ق. م) في هذا السياق أنّ الكتابة هي عاجزة بشكل دائم، ومتطفلة على ميادين الكلام، وهي محاكاة ميتة للفعل الكلامي، وفي هذا الإطار كانت الكتابة على الدوام تابعة لرتبة الكلام وخاضعة له، في حين أعطى التحليل التفكيكي منزلة عظيمة لها، وجعلها بمنزلة الكلام بل جعلها تتفوق عليه، وقد أكدّ تودوروف أنّ الكتابة تقدم اللغة بوصفها سلسلة من العلامات المرئية التي تعمل في غياب المتكلم، وأنّ تلك العلامات تعمل على تقديم دلالاتها طبقاً لطابع الاختلاف الذي يسودها، وتمتاز تلك العلامات بخصائص مهمة تمتلكها الكتابة ولا يمتلكها الكلام، منها:

1. يمكن تكرارها مع غياب سياقها.
2. قدرتها على تحطيم سياقها الحقيقي، وقراءتها ضمن أنظمة سياقات جديدة.
3. قابليتها على الانتقال إلى سلسلة جديدة من العلامات لتشكيل فضاءٍ جديدٍ للمعنى.
4. قدرتها على الانتقال من مرجع حاضر إلى مرجع آخر في السياق النصيّ.

ومن المهم ذكر أنّ "حضور الكتابة وإنجازها لنفسها يُعدّ تهديداً لمركزية حضور العقل، ومركزية حضور السلطة، ومركزية حضور الجسد خارجها، وإذا كان ثمة حضور للحقيقة فإنّه يتمثل في تفكيك الكتابة لكل هذه المراكز، لا لتكون مركزاً بديلاً، ولكن لتكون قراءة قد يطل منها الغائب والممتنع، وما لم يُفكر فيه، والهامشي، والمنفي، وما لم يتخلق جسداً على المحتمل والممكن..".

الحضور والغياب

أما المعطى الأخير (الحضور والغياب) فيشكل تتويجاً نقدياً للمعطيات السابقة، لأنّه يمثل الثمرة المعرفية للتحليل التفكيكي، والهوية المحدِدة له، وهو الأصل في الرصيد النقدي للطرح التفكيكي، لأنّ جميع إجراءات المسيرة النقدية للتفكيك تخضع لحضور الدوال وتغييب المدلول، فضلاً عن أنّ معطيات (الاختلاف، ونقد التمركز، ونظرية اللعب، والكتابة) تبرز فيها بشكل مباشر ثنائية الحضور والغياب، وقد انطلق دريدا من خلال هذه الثنائية .

إلى جانب المعطيات السابقة . لنقد توجه الخطاب الفلسفيّ الغربيّ، وتقويض أُسسهِ من خلال كشف تناقضاته واللّعب بأنظمته وممارساته، وتحويل معادلته المعرفية من (ميتافيزيقيا الحضور) . حسب مصطلح دريدا. إلى غياب المعنى واختلافه وتعدده.

إنّ المراهنة التفكيكية تتجه صوب (الغياب) انطلاقاً من كون المعنى الاجتماعي أو الاقتصادي أو السياسي غير مستقر، وغير محدد، ولذلك أسباب عديدة منها: انحدار النزعة الإنسانية وتلاشيها في أُطر التحليل المعاصر (الفلسفي، والنقدي)، وتعدد التحولات المعرفية القاضية بنشوء المذاهب والتيارات الجديدة المُحمّلة بالفكر والمعطى الثوري، فضلاً عن إثارة بعض النزاعات المعرفية والثقافية القاضية بطرح تظاهرات فكرية، ومعانٍ مختلفة، تقود إلى التحول والتناحر بين النصوص.

وقد عدّ جيمسون ثنائية الحضور والغياب (حدثاً مركزياً: (Central Event) في الطرح التفكيكي عند دريدا (Derridean Fashion)، وتنهض هذه الثنائية بوصفها نتيجةً من نتائج الاختلاف ومظهراً له، ومن أجل أن تعمل منظومة الحضور لا بدّ أن تمتلك خصائص النقيض وهو الغياب، وبذلك يتم التعامل مع الحضور على أنّه مظهرٌ من مظاهر الغياب والاختلاف، وقد استأثرت فكرة الحضور المخطط التفكيكي، لأنها تواكب اللوجوس وتمثل مبدأ راسخاً يتحدد في كون الموجود يتجلى بوصفه حضوراً، بمعنى أنّ الوجود يتمظهر حضوره في الأشياء، وهذا المبدأ استأثر به تاريخ الخطاب الغربيّ ليتمركز حول ذاته، وليعلي من شأن تموضع مؤسساته الفكرية والمعرفية، وليبرهن من ثمّ على تفوق ممارسته الخطابية التي أسندت لنفسها مهمة تحديد المعرفة واحتكارها، وبذلك ظهرت الحيوية الذاتية للكائن الغربيّ، بوصفها الوجود المتعالي القادر على تجهيز الحلول وترميم الأزمات في كل زمان ومكان، وقد جاء عمل دريدا لتقويض هذا التمركز، وإحلال مبدأ الغياب محل هذا الحضور، وإسناد كل الأرصدة المعرفية إلى معانٍ متعددة ومختلفة.

وتنشأ مشكلة ثنائية الحضور والغياب من اختلاف دلالة التيقن وعدمه في مفردة الاختلاف، فتعارض الدلالات التي يقوم عليها الاختلاف، وحضور الدال وتعدد مدلولاته، وغياب أو تغييب بعضها، والمتوالية المؤجلة من سلسلة العلامات اللانهائية، كلّ ذلك يؤكد أنّه ليس هناك حضور مادي للعلامة، هناك لعبة

اختلافات وحسب، وهناك سعيٌ وراء المُغيّب في اللغة، والمعاني المُؤجلة بشكل لا نهائيّ، وهذا يدفع إلى الحدّ من هيمنة فكرة الحضور.

ويرتبط بثنائية الحضور والغياب مصطلحات ابتدعها التحليل التفكيكي منها: المتاهة (Aporia)، والزيادة . الإضافة (Supplement)، وتسهم هذه المصطلحات . حسب إيكلتون . في تفعيل تكتيك النقد التفكيكي الذي يقوم على إظهار أنّ النصوص تضع أنظمتها في مطبّات عديدة، ويُظهِر مسار هذا النقد أعراض تأزم النصوص (Symptomatic)، وبنائها القائم على المتاهات (Aporias)، ومأزق تصيّد المعاني، ويؤدي هذا التوجه إلى اضطراب النصوص واهتزازها، وممارسة مناقضة ذاتها بشكل مستمر.

يرتكز مصطلح (المتاهة) على شرح القراءة المزدوجة، فالتفكيك لا يسعى إلى الوصول إلى حقيقة معينة في معرض نقده للتمركز الغربيّ، أو أنّه لا يسعى إلى تقديم بديل عن تناقضات هذا التمركز، إنمّا يمارس قراءة وكتابة نقدية مزدوجة تهدف للوصول إلى منطقة مغلقة تضفي التناقض على المعاني وتصبح غير قابلة للتحديد، وتكون الحقيقة الوحيدة التي يستطيع التفكيك تقديمها هي: تموُضع المتاهات في ثنايا النصوص وأنظمتها الدلالية، في حين يرتكز مصطلح الزيادة . الإضافة على تمييز الأصل الأولي بذاته عن كل ما يمكن إضافته إليه، ولا بدّ أن يتحدد هذا المصطلح وفقاً لذلك على أنّه سمةٌ أساسيةٌ في هوية الأصل، والوسيلة الوحيدة التي من خلالها يتأتى للأصل أن يتحدد ويتميز عن غيره، وهذه الرؤية كانت تُشكل . قبل معطيات دريدا . خطراً معرفياً انطلاقاً من وصف حضور الكتابة على أنّه تهديدٌ مستقرٌ داخل حضور اللفظ، بوصف الكتابة حضوراً لاختلافات المعنى، وعلى هذا لا بدّ أن تشبه الزيادة أو تختلف في آن عمّا يلحق بها أو عليها، ولا بد أن تستدعيها حالة نقص جوهري فيما أضيفت إليه، ويكون . فضلاً عن ذلك . إضافة على الأصل الأولي، واعتماداً على أسبقية الاختلاف يذوب امتياز هذا الأصل الأولي وفوقيته أمام هذه الزيادة الحاضرة.

ويتبين من خلال المعطيات السابقة للتفكيك أنّ المنهج النقدي الذي خطّه التفكيك ورسم ملامحه، وحدّدَ أُطره، يُعدّ ثورةً على العلمية البنيوية أولاً، وعلى الوصفية النقدية التقليدية ثانياً، ويرى النص بوصفه الحامل لمعانٍ كثيرة، وساذجة في الإطار نفسه، بحيثُ وُضعت معطيات التفكيك بين خصوصية النص من جهة، وخصوصية القارئ من جهة

أخرى، وبينت تلك المعطيات أن العلاقة وثيقةٌ بين النص والقارئ، بوصف الأخير المُكون العقلاني لتشكيل المعنى الجديد المنطلق من حيثيات أنظمة النص، وهذه المسألة كانت مدعاة عند التفكيك لإعادة النظر في منهجية النقد التقليدي لمرحلة ما قبل البنيوية (Pre-structualism)، ومرحلة البنيوية، لبناء فكر نقديّ يقوم على وظائف دلالية تتوزع بين النص وقارئه، فالأول ينهض بمهمة تغييب المعنى، وانتشار الدوال، وينهض الثاني بمهمة تلمس الاختلافات الناتجة من تعدد المعاني النصية ومتاهة مدلولاتها.

إنّ الركائز التي ينهض عليها المنهج التفكيكي تستند إلى فرضية نقدية مهمة تكمن في البحث عن البديل للكسل الذهني المحيط بالنصوص، والخروج عن المألوف السائد، وقد أتاحت هذه الفرضية تماسك أجزاء النقد التفكيكي ومعطياته، بحيث لا يمكن فصلها إلا لأغراض التحليل والدراسة التي تتصيد الظواهر الجديدة، وتكشف محتواها كلّ على حدة، فالاختلاف المتأتي من (خَلَفَ) و(اختَلَف) الذي يحمل معنى التعدد، ولا يحمل معنى الضدية بالضرورة هو المصطلح الذي يُصوِّر المعنى اللغوي المتعاقب، الذي يمكن وصفه هنا بأنّه معنى (متواليات)، أي بوصفه متوالية عددية يُشكل فيها المعنى اللاحق مُضاعفةً دلاليةً للمعنى السابق وهكذا دواليك، وقد وصُفت مهمة تحديد المعاني المتتابعة والمتوالية والمختلفة لاتجاه زاوية نظر القارئ، بحيث يُؤلف هذا القارئ النص تأليفاً جديداً، منطلقاً من سلطة الإدراك التي تمنحه جواً مشحوناً بثقة عالية تستشف من خلالها جماليات النص، ومنح سلطة الإدراك للقارئ لا يعني مطلقاً الاستهانة بالنص، والحطّ من جمالياته، بل تعني . من جملة ما تعني . الإمساك بزمام المعنى، والمبادرة بكشف دلالة النص، قبل سيطرة سحر النص وألاعيب حركة دواله على حركة القارئ وفاعليته.

ويمكن فهم دلالة المعاني المتعددة من وجهة نظر النقد التفكيكي من خلال عدّ اللغة شكلاً من أشكال الاتصال، ولا حقيقة خارج هذه اللغة، وكلّما جرت المحاولة للتخلص والانسحاب من صفة الجمعي الذي هو عالم اللغة النصي، إلى صفة الفردي الذي هو عالم لغة التلقي، نهض الاختلاف بمعانٍ جديدة يُشعِر النص من خلالها قارئِه بالتمايز، ويرسم له خصوصيته، وهنا يدخل القارئ في صياغة جديدة للغة النص، مُعبراً عن تفاعله معها، وتفننه في صياغة دلالات جديدة، ولذا كان تعاملٍ دريدا مع النصوص تعاملاً ميتافيزيقياً وليس فيزيقياً، بمعنى

تعامله مع المساحة الدلالية غير المنظورة للنص، وتفاعله معها، وصدقه . من ثمّ . في تعيينه مواطن القوة والخلل فيها، لكن تركيزه كان منصباً على مواطن الهشاشة في النص، لأنّها تمتلك قوة تدميرية كبيرة للدلالة، وستاراً واقياً يعيق تلمس جماليات النص، وعلى هذا يمكنٍ عدّ تحليل دريدا النقديّ التفكيكي تحليلاً لمناطق غيبية في جسد النص، وهذه النقطة.

بشكل خاص . استمدها دريدا من منظورات القبلانيين (Kabbalah) في معرض تحليلهم للنصوص.

ويقابل نقد دريدا للتمركز، وثورته على سلسلة المعطيات المعرفية المتأتية من التمركز حول العقل في المشروع النهضوي الأوربي، نقدَ آنشتاين (1955) للفيزياء التقليدية (Classical Physics)، وإعلانه عن نظريته في النسبية، وقد قدّم دريدا بديلاً عن التمركز حول العقل تَمَثَّلَ بالدعوة إلى (الانتشار Dissemination) من هذا العقل والتحرر من مركزيته، والوقوع . بل المكوث . في دائرة اللغة، وتترجم هذه الدعوة بأنها خروجٌ من القياس إلى اللاقياس، وانتقال من نظرية الجمال الساكنة، إلى نظريةٍ للجمال تكون متحركة في ظل لعبة الدوال وتغييب المدلول، وقد ارتبط هذا بشكل مباشر مع الكتابة الجديدة التي دعا إليها دريدا، فالتحرر من سلطة العقل، والالتفات إلى الكتابة الجديدة، لا يُولّدِ إلا كتابة أخرى تمثل . حسب دريدا . ثورة على الذات وعلى السكون، وفي هذا الإطار مثّلت الكتابة جنساً مهماً للتوثيق، وإشارة حيوية لانتماء، وتحقيق صفة الهوية الفردية، فهي بمثابة (البصمة)، وشرطها عالم التاريخ، وعامل الارتقاء، والتوجه نحو الآخر، وتعكس الكتابة صفة القراءة وهي تعكس بدورها صفة الحضور، أما فن القول (الكلام) فلا يُشترط فيه ذلك كلّه، وهو يعكس صفة التلقي الشفاهي الذي يعكس بدوره صفة الغياب التي تنتفي معها عملية اكتشاف دلالات النص.

أعلام

ألكسندرا نعوم الخوري
(1872 - 1927م)

ألكسندرا الخوري اسم لمع في عصر النهضة النسائية المصرية، لكن ذكره غاب وخبا، ولم يعد أحد يسمع به. إنها ابنة نعوم الخوري، ولدت في بيروت كما يرجح بعض المؤرخين عام 1872م. وتلقت تعليمها الأولي في بيروت مدرسة الراهبات العازارية ومدرسة الأميركان، وفي العاشرة من عمرها انتقلت أسرتها إلى الإسكندرية، فالتحقت بمدرسة الراهبات وأتقنت عدة لغات من بينها الفرنسية والإيطالية. أحبت الأدب والشعر والسياسة والصحافة، وفي عام 1898 أصدرت مجلة اسمها (أنيس الجليس) لتعبر من خلالها عن رؤيتها لواقع المجتمع المصري، وما يكتنف وضع المرأة من عوائق ومشكلات. بعد مدة أصدرت مجلةً باللغة الفرنسية أسمتها (اللوتس)، جعلتها منبراً للحديث عن المرأة الشرقية وتعريف الغربيين بها وبما وصلت إليه من تقدم ورقي، وقد استقطبت إليها مقالات عدد من الكتاب الأوروبيين المعروفين في ذلك الزمن.

ظفرت في أثناء حياتها العملية والاجتماعية بتقدير علية القوم من ملوك وأمراء وسلاطين ورجال دين، فنالت الأوسمة والنياشين. في أواخر حياتها تركت ألكسندرا مصر وانتقلت إلى لندن، وبقيت فيها حتى وافتها المنية عام 1927م.

57

التناصية
وألف ليلة وليلة

نظيرة الكنز

عرفت الدراسات الأدبية مباحث متميزة جديرة بالاطلاع، تسعى معظمها إلى أن تفتق مجمل الأنظمة العالمية التي يبني عليها النص الإبداعي، وتحاول في الوقت نفسه أن تعيد صياغة دواله من خلال الاهتمام بمستويات الدلالة وطريقة تولّد المعاني وانبثاقها، وقد نتجت عن هذه الحركية المعرفية المنهجية توجهات عدّة في مقاربة النصوص الأدبية.

أولت الاتجاهات والمقاربات النقدية الحديثة اهتماماً خاصاً بعدد من المفهومات والمصطلحات، ويحتل مصطلح التناص (L inter textualité) موقعاً متميزاً داخل هذا الإطار، إذ أثار جدلاً خصباً بين النقاد والمنظرين فهو يتحرك طليقاً ضمن اختصاصات كثيرة "الأسلوبية والسيمائية والتفكيكية". ويجمع أغلب الدارسين على أن هذا المصطلح استعمل في بدايات توظيفية مع "جوليا كريستيفا" J.Kréstiva و"ميخائيل باختين" M.Bakhtin ويتعلّق في معناه العام بالصلات التي تربط نصاً بآخر مجمل

التفاعلات التي تحدث بين النصوص.

وتتجلى نصية النص من خلال فاعلية التناص، إذ تبرز من خلالها قدرة الكاتب على التفاعل مع نصوص أخرى ومعانقتها، وعلى إنتاج نص جديد وينبغي أن نشير في هذا السياق إلى أن المبدع قبل أن يكون كاتباً فهو قارئ "وقدرة الكاتب على التفاعل مع نصوص غيره من الكتّاب لا تتأتى إلا بـ"امتلاء" خلفيته النصية بما تراكم قبله من تجارب نصية، وقدرته على تحويل تلك الخلفية إلى تجربة جديدة قابلة لأن تسهم في التراكم النصي القابل للتحويل والاستمرار بشكل دائم"(1).

فهل يوجد نص حر، بل كل النصوص تتناسل وتتفرع بصورة لا متناهية إذ يلقي السابق بظلاله على اللاحق.

يستند النص القصصي كغيره من النصوص إلى قواعد نصية خلفية سابقة، ويحاول أن يستعير كل النماذج كي يستوعب المضامين الحضارية الحديثة إذ تسعى الكتابة القصصية الجديدة إلى إعادة بناء الوجود الإنساني وفقاً لرؤى وفلسفة خاصة تخترق الفضاء وتختزل الزمن من خلال خلق قيم جمالية تتفاعل مع الموروث الحضاري ضمن علاقات تناصية تختصر اللغة والفكر والوجود وتظل آثار السابق ورواسبه في ثنايا النص مشعّة في خفوت.

لا يعني التناص مع التراث الإبداعي استحضاراً آلياً لهذه النصوص الأدبية وحقنها في النص الحاضر بل تكمن الغاية الجوهرية في القبض على الجوهر ومحاورته وترهينه وتقديمه في لبوس جديد ينم عن علاقات التواصل بين الماضي "التراث الإبداعي" والتي يمكن أن نرسم من خلالها رؤية مستقبلية.

. ما هي وظيفة المراجع النصية التراثية في هذه النصوص القصصية؟

. فيما تكمن جماليات توظيف هذه العتبات النصية الأدبية؟

. ما هي صلة الواقع الحضاري بالماضي الإبداعي؟

نحاول أن تجيب عن هذه الأسئلة من خلال الكشف عن العلاقات التناصية بين "ألف ليلة وليلة" والنص القصصي "حكايا شهريار" وسنركز على نقطتين جوهريتين.

أ . نكشف في الأولى عن مختلف العلاقات التناصية التي يقيمها نص حكايا شهريار مع ألف ليلة وليلة "الثوابت والتغيرات".

ب . نسعى في الثانية إلى رفع اللثام عن جماليات الحكي وإمكاناته الدلالية على مستوى بناء القيم اجتماعياً

وإيديولوجياً.

1 - ألف ليلة وليلة وحكايا شهريار.

أ - ألف ليلة وليلة:

يعدّ كتاب (ألف ليلة وليلة) من أبرز الكتبِ القصصية الشعبية التي لقيت رواجاً عالمياً وأثّرت تأثيرات متنوعة في الآداب العالمية "مسرحاً وشعراً وقصة ورواية"، وقد ألهم هذا السفر الأدباء والفنانين بمادته الحكائية الغزيرة التي حوت غرائب الأخبار وعجائب الأمصار ولقد لخّص "أندريه جيد" Andre Jide الموقف قائلاً: "إن أمهات الكتب العالمية ثلاثة: الكتاب المقدس وأشعار هوميروس وكتاب ألف ليلة وليلة".

تحوّل هذا النص التراثي على امتداد العصور إلى نص ثقافي شامل وعالمي تولّدت عنه نصوص عديدة في الثقافة العربية والأجنبية، وتحوّلت شهرزاد مبدعة الليالي إلى أسطورة أدبية ألهبت مخيلة الأدباء إذ غامرت بنفسها وواجهت قهر السلطان بسلاح الكلمة. وقدّمت نفسها فداءً لبنات جنسها متحدية الموت ومؤجلة قرار إعدامها عن طريق الحكاية "إن شهرزاد لم تكن طوال الألف ليلة وليلة امرأة واحدة بل كانت ألف امرأة وامرأة في كل قصة كانت تنزع من شخصية شهريار بعضاً من تحدّيه لبني جنسها وتضع مكانه بعض من تحديها لبني جنسه(2).

تعلو حكاية "شهرزاد" والملك "شهريار" في الليالي وتكون الحكاية الإطار cadre nonte التي تحوي كل الحكايات وتؤسس الليالي وتربطها ببعضها ويكون الفجر الحافز الفاصل بين كل حكاية وحكاية "أدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح"، وتكون شهرزاد الرواية المؤطرة التي تحكي وتنسج من وحي خيالها محاولة ترميم وإعادة بناء العالم الذكري وتلخص هذه الليالي مجتمعة صراعاً خصباً بين رغبتين:

أ - رغبة في القتل/ الموت: مثلها شهريار بعد مشاهدة حادث الخيانة.

ب - برغبة في الحياة/ الاستمرار: مثلتها شهرزاد فكانت قرباناً ونذرت نفسها للدفاع عن الوجود بالحكاية.

لقد تحوّل شهريار بعد حكاياتها من قاتل إلى سامع متشوّق عارف ومن موجود بالقوة إلى موجود بالفعل، واستطاعت هذه الشخصية أن تعيد بناء المدينة الشهريارية وأن تسترجع للأنثى موقعاً آخر يتجاوز الخطيئة ويذكرنا في جانب آخر بالمرأة القربان في الطقوس القديمة، وقد غدت شهرزاد شخصية أسطورية أدبية عالمية ألهمت الأدباء والفنانين في كل مكان وزمان وأتاحت لهم فرصة الهروب إلى عوالم

ممتعة خيالية من الكآبة والجمود.

وإذا عدنا إلى نص "ألف ليلة وليلة نجد أنفسنا في مواجهة قصتين، الأولى هي القصة الإطار أما الثانية فتتمثل في الحكايات التي ترويها شهرزاد وما بين القصتين ينسى الملك تجربة الخيانة/ القتل ويبدأ تجربة جديدة مع الوفاء/ الحياة إذ يصبح لشهرزاد أولاد ثلاثة تبقى أسماؤهم مجهولة "إنهم الأبناء الخارجون من جحيم ذلك الصراع الذي استمر ألف ليلة وليلة، فكل واحد منهم يحمل صفات الأبوين، وصفات التحدي المتكافئ بين جنسي البشر"(3).

تنتمي قصة "حكايا شهريار" إلى المجموعة القصصية "أحلام الفجر الكاذب" وهو عنوان انتقاه القاص الجزائري "مصطفى بوغازي" ليسم به مجموعته القصصية الصادرة عن دار الفارابي للنشر، الجزائر، بتاريخ 1994 وقد اخترنا منها قصة "حكايا شهريار" التي نشرت قبل هذا في صحيفة النهار في صائفة 1993.

يأخذ القاص مصطفى بوغازي القصة الإطار ويجعلها مدارا لحكيه إذ يركز على لحظة الانتهاء "ماذا بعد ألف ليلة وليلة؟" ويحاول أن يتوقف عند نقطتين جوهريتين:

أ . وجود الأبناء الثلاثة وأوسطهم يتحول إلى شهريار.

ب . المكافأة التي يعلنها شهريار لشهرزاد "تولي الحكيم ليلة بعد انقضاء الألف ليلة وتحقيق الأماني".

وانطلاقاً من هذين العنصرين يقيم النص القصصي تفاعلاته المختلفة مع نص ألف ليلة وليلة إذ يُبقي القاص على الشخصيات الأساسية ولكن تبدأ هذه الشخصيات تلقائياً في صنع قدرها ويمكن أن نبين أهم الاختلافات الموجودة بين النص الرحم "ألف ليلة وليلة" والنص الابن "حكايا شهريار":

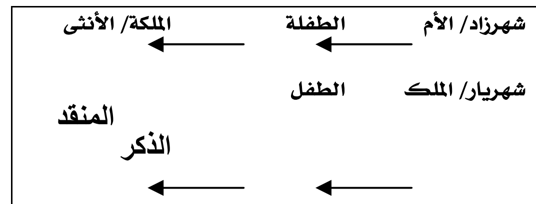
1 . إذ كانت شهرزاد هي الراوية في ألف ليلة وليلة فإنها في هذه القصة تبدأ بالرواية ولكن سرعان ما تسلم هذه الراية إلى الابن "زاد المعاد" أو شهريار ليصبح الراوي فيجد القارئ نفسه أمام أول تباين يجسده العنوان "من شهرزاد /الرواية أو حكايا شهرزاد إلى شهريار/ الراوي أو حكايا شهريار.

2 . يعدّ عنصر الرحلة قاسماً مشتركاً بين النصين ولكن الرحلة في نص حكايا شهريار تأخذ بُعداً آخر إذ تبدأ بالمعرفة وتنتهي بتجربة الحكاية من أجل الحياة.

3 . إن عنصر الحكي في ألف ليلة وليلة يبدأ

من لحظة تحدّي /مواجهة الموت: الحياة ولكننا في نص حكايا شهريار نجد أنفسنا إزاء حكيين الأول من أجل المعرفة والثاني من أجل الحياة.

4 . يُبقي القاص على شخصيتين هما "شهرزاد وشهريار" ومن خلالهما تنمو الحكاية لتجسد لنا حميماً بين الأجيال:



ويمكن أن نبين ذلك من خلال هذا الجدول التوضيحي:

الشخصية:	*النص الرحم* "ألف ليلة وليلة":	النص الابن "حكايا شهريار":
شهريار:	الملك، القاتل، المستمتع، العارف، التائب.	الطفل، المستمتع، الرحالة، العارف، الراوي، الملك.
شهرزاد:	المتحدية، الراوية، الذكية، الأم، المغيرة.	الملكة، القوية، القاتلة، المستمتعة، التائبة.

تبدو العلاقة بين النصين متداخلة، ولكن يبقى السؤال الجوهري كيف يتحول النص الرحم في ثنايا الابن أو بالأحرى ما هي الموروثات النصية التي تجدها في حكايا شهريار؟ وما مدى خصوصية وتميز هذا النص القصصي؟ وهذا ما سنبينه من خلال هذا العنصر "بناء القصة".

2 - بناء القصة:

نتوقف في هذا الجزء عند مجمل العلاقات التناصية بين نص حكايا شهريار وألف ليلة وليلة، وسنركز على البناء العام للقصة من خلال "العنوان والاستهلال والأجزاء وتراتب الأحداث" لنصل في الأخير إلى إبراز خصوصية النص اللاحق وتميزه عن النص السابق.

أ - العنوان: **يختلف عنوان القصة عن النص الرحم، ولكن مع ذلك تربطه به علاقات تداخل إذ يتضمن شخصية فاعلة في الليالي "شهريار" ويسند إليها وظيفة جوهرية "الحكي" ويزعزع هذا العنوان منذ لحظة تهجيه ذاكرة وأفق توقع المتلقي إذ طالما تعود دائماً بشهرزاد الرواية وإذا به أمام شهريار الراوي، إنه انتقال استفزازي من سلطة أنثى إلى سلطة ذكر.**

ب - قبل البدء: **هو استهلال متميز ومسافة موصلة إذ النص يختصر لنا انتقالاً من النص الرحم إلى النص الفرعي ويمكن أن نعتبر قبل البدء جملة فاتحة تجمع بين النصين إذ ينطلق فيها القاص من سؤال جوهري ولكن ماذا بعد ألف ليلة وليلة؟ إن بعد هذه اللحظة نقطة تحول في الجنس البشري على المستوى الحضاري والاجتماعي والسياسي، إذ تحول**

الجنس القوي/ الذكر إلى جنس وديع يبحث عن خلاصه وتحولت الأنثى في المقابل إلى ماردة قاتلة "هذا شهريار الرجل الوديع يبحث عن خلاصه بالحكايا فهل تصنع له هذه الأخيرة قصوراً من الأحلام الجميلة؟"(4).

ج - أول الحكي: **وداعاً أيها الحزن/ القصة الإطار:**

يبدأ القص من مشاهدة تأطيرية تستند إلى النص الأصلي فأول الحكي هو حكي شهرزاد للملك شهريار، ويبدو من خلال هذا العنوان الفرعي أن هناك حكياً آخر غير هذا الحكي أما الجزء الثاني وداعاً أيها الحزن فإنها إشارة إلى انتهاء عهد السفك وبداية عهد الفرح والتواصل من خلال الإنجاب، لقد تحولت شهرزاد إلى أسطورة وامرأة فذة تسمى بها الفتيان تبركاً بها فهذا شهريار يعلن صراحة لشهرزاد"... أما وقد بلغ عدد الفتيات المسميات باسمك "ألفا" فلتكوني على رأسهم جميعاً مثلما كانت الليلة الواحدة بعد الألف على رأس ألف ليلة ولنجعل لك ليلة نسميها ليلة الملكة "شهرزاد" نقيمها كلما انقضى من الزمان ألف من الليالي ونجعلها للفرح..."(5).

يتضح من خلال هذا الإعلان استمرار الفعل الحياتي وانقضاء عهد القتل، كما أن هذه الراوية تصبح ملكة بعد انقضاء كل ألف ليلة تحقق في هذه الليلة أماني أبنائها ومن هذه النقطة بالذات يبدأ النص في الاختلاف وتحقيق إنتاجيته.

د - "ذرية شهريار - عجوز توهب للمنفي - حضور المرأة العجوز":

يركز القاص في هذين الجزأين على قيمة أساسية هي استمرار فعل الحكي، إذ يصبح حكياً ثنائياً، الأول موجّه للأب "شهريار" والحكي الثاني موجّه إلى الابن الأوسط "زاد المعاد" بما تحمله لفظة الوسطية من معاني، فهذه شهرزاد تتحدث إلى وصيفتها . "يا زمردة إن هذا الولد أوسط إخوانه إنه أحب إلي منهم وسأتولى رعايته بنفسي، فهو قد اعتاد ألا ينام إلا على حكاية أسردها عليه ثم يغرق في نوم عميق وعلى فمه ترتسم ابتسامة مالها مثيل... فاعلمي أنه سيكون لهذا الولد شأن عظيم"(6)، فقد كان هذا الابن مستمتعاً من الطراز الأول يتلذذ كل ليلة بطرائف الأخبار، ونشير في هذا المقام إلى أن القاص يركز على قصة العجوز الشريرة مع الطفل ليربط بين هذا الجزء والجزء الموالي "عجوز توهب للمنفى" إذ يفتح القاص للقارئ تجربة جديدة لشهرزاد مع عجوز رمتها بكل أنواع التهم، "إنها سيطرت على شهريار وملكت قلبه بأفاعيل

السحر وأنها مشعوذة"، لقد حضرت هذه العجوز عندما اعتلت شهرزاد الحكم كي تحصل على العفو: "... وكان آخر الوافدين على شهرزاد عجوز شمطاء، وخلفها ابنة في السادسة من عمرها شعرها منسدل على كتفيها وأثوابها رثة ومنظرها يثير الشفقة والعطف..."(7)، فيكون قرار الملكة العفو عنها واختفاؤها عن المملكة.

هـ - رحلة البحث عن الكنز/ على أعقاب المجهول: "توظيف عنصر الرحلة".

ما يميز نص حكايا شهريار استراتيجية التسمية إذ يسمي أبناء شهرزاد الثلاثة: ضوء المكان، زاد المعاد، بدر الزمان، بينما يتجاهل النص الرحم ذلك، أضف إلى ذلك أن شهرزاد تنفرد بالحكم والقرارات في ليلتها الواحدة بعد الألف وهاهي مجبرة على الانصياع لأماني أبنائها الثلاثة:

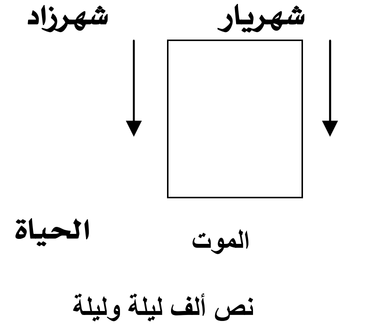
- ينفرد ضوء المكان وبدر الزمان بالحكم.
- يختار أحب الأبناء لشهرزاد "زاد المعاد" الرحلة.

ويعد عنصر الرحلة قاسماً مشتركاً بين النصين وتقترب صورة الابن من صورة السندباد برحلاته المختلفة في قصص ألف ليلة وليلة، لقد سببت الرحلة الألم لشهرزاد وشهريار فحزنا كثيراً لغياب أحب الأبناء، ولقي الزوجان مصيراً مأساوياً بعد طول غياب الابن، وبعد وفاة الملك والملكة انفرد الابن الأكبر والأصغر بالحكم وعاشت المملكة جواً من اللهو والمجون والفساد، وبعد عودة زاد المعاد تنكر الأخوان ولم يجد ما يرث من أبويه سوى اسم شهريار: "لم يبق لي غير اسم والدي سأرثه، وليكن بعد الآن اسمي "شهريار" وقد بقي ذكر والدتي يتردد في رأسي عن طريق حكاياتها التي كانت ترويها لي وقد اكتسبت من رحلاتي العديد من التجارب التي ستفيدني..."(8)، ويبدأ رحلة جديدة في أعقاب مجهول يحط به عند جزيرة غريبة ويبدو أن عنصر الرحلة له الوظيفة نفسها التي نجدها في ألف ليلة وليلة. (المعرفة/ المغامرة: اكتشاف المجهول/ التحدي).

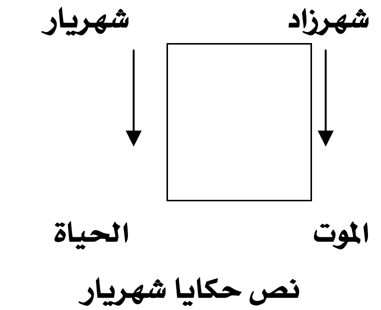
و - هول الرحلة/ عذاب الحكايات: "ثنائية الرحلة/ الحكاية"

ينتهي شهريار بعد رحلته إلى جزيرة تحكمها امرأة ماردة تقتل كل رجل ليلة زفافه بها، إن هذه المرأة هي تلك الطفلة التي اختفت مع العجوز الشمطاء، وقد امتلأت غيظاً وحقداً ضد هذا الجنس، وهاهو شهريار يقبل التحدي ويقرر أن يتزوج هذه المرأة حفاظاً على بني جنسه "أنا قبلت التحدي وسأتزوجها، وبعدها إما أن أموت وأنقذ الرجال جميعاً من براثن هاته الأفعى الشرسة"(9).

يحول القاص استراتيجية القص من المرأة الرواية إلى الرجل، يحول المرأة إلى أفعى شرسة في تبادل للأدوار يمكن أن نوضحه في الشكل التالي:



نص ألف ليلة وليلة



نص حكايا شهريار

إنها تجربة حكي مميزة تجعل لهذا النص خصوصياته وتطرح من جديد علاقة جوهرية (ذكر/ أنثى) وهاهو شهريار يعود بعد كل حكاية سالماً، وكأنه يتواصل من خلال أمه ويحمل في ذاته مورثات التحدي المتكافئ ويركز في كل القصص التي يرويها لهذه الماردة على عنصر جوهري "علاقة الذكر بالأنثى/ الرجل بالمرأة" محاولاً أن يؤسس تكاملاً بين عنصرين مختلفين.

ينبغي أن نشير في السياق إلى اختلاف في زمن الحكاية، حيث كانت شهرزاد/ الأم تحكي ليلاً فيكون الفجر حاجزاً أما في حكايا شهريار فإنه يبدأ الحكاية صباحاً ليكون الليل حاجزاً وكل حكي يمتلك مشروعيته زمنياً، ويؤسس لاختلاف بين النصين وسنركز على هذه النقطة لاحقاً.

ز - عودة شهريار: الجملة الخاتمة.

ينتهي شهريار بعد تجربة الحكي إلى ترويض هذه الملكة الشرسة وتعرض عليه الزواج ويعود إلى مملكته عودة المنتصر فتعلن الأفراح والليالي الملاح، وما بين أول الحكي وآخر الحكي مسافة للحركة والمغامرة والتغيير "إن العلاقة المفترضة هنا بين الحكي والموت تخفي علاقة سرية أخرى بين الحكي والحياة فالفرق ليس قائماً في الحكاية نفسها بل في سيرورة ولا نهاية الحكي كعملية تلفظ لا تفتأ تتجدد"(10)، فالحكاية فعل حاضر دائماً ومختزن للخبرة الإنسانية وهي تكرار للجانب الثبت ومحاولة إعادة إنتاجه "آخر الحكي... قال شهريار: قد بحثت عنك من سنتين وقالت شهرزاد: والآن ما أنت تجد أيها الرجل الحزين خبئ همّك ووهمك... ثم فجّر فرحك الدفين"(11).

يتبيّن من خلال ما سبق أن القصة موصولة بنص ألف ليلة وليلة علاقات

تناصية تكشف عن غنى هذا النص في الوقت نفسه امتلاء خلفية القاص النية وقدرته على التحويل والتحوير وهذا ما حقق إنتاجية النص وجماليته.

3 - جماليات الحكي المزدوج:

يعد الحكي قاسماً مشتركاً بين النصين وقد تحققت جمالياته ووظيفته الجوهرية المتمثلة في دفع الموت وإدامة الحياة ومن ثم تبرز فعاليات الحكاية واستمراريتها، وإن اختلفت مدارات الحكي في النصين إلا أنه لا فرق بين مبدأ الحكي في الليالي وفي هذه القصة، وهنا تبرز خاصية أساسية تتمثل في المشابهة والاختلاف في الآن نفسه.

يتشابه الحكي في النصين من حيث وظيفته ودلالاته وعناصره فيقدم لنا صورة التحدي المتكافئ بين الرجل/ المرأة بعد أن كان أحد الطرفين مهدداً بالفناء على يد الطرف الآخر سواء في الليالي أو في حكايا شهريار "وتستمر الحكايات صراعاً بين تحديين طرفاه الرجل والمرأة ومادته الجنس أو الكسب أو المنح أو الاستقلال"(12)، وكلاهما يقدّم للطرف الآخر معادلاً موضوعياً لجميع فجائعه وهزائمه ويحاول أن يرسم له طريق الخلاص من براثن الشر.

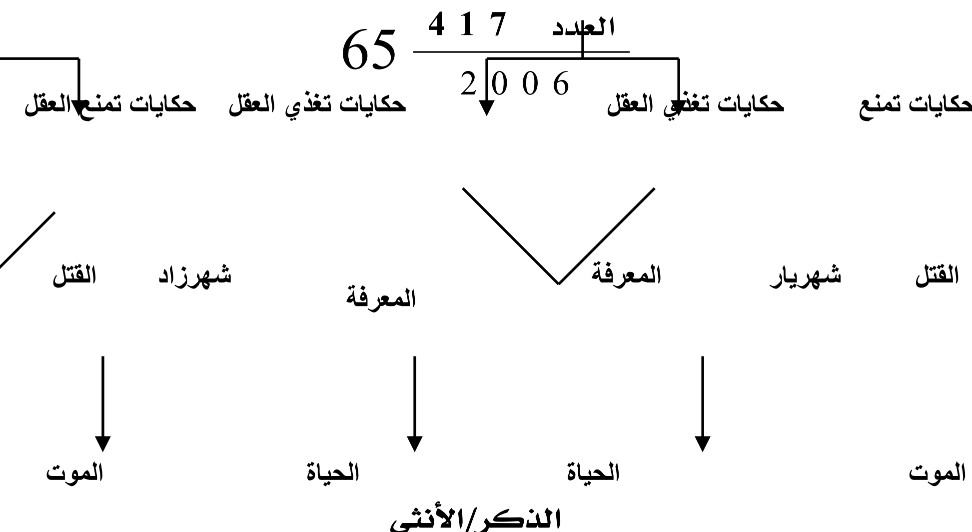
يكمن الاختلاف بين النصين في كون النص الأول تحكم نظمه ونسج خيوط حكاياته رواية واحدة هي "شهرزاد" أما إذا انتقلنا إلى النص الثاني حكايا شهريار فإننا نجد حكياً مزدوجاً فأول الحكي يرتبط بناظم واحد هو شهرزاد أما آخر الحكي فإن الناظم أو ناسج الحكايات يصبح شهريار ويمكن أن نوضح ذلك كما يلي:

1. شهرزاد $\xrightarrow{\text{تحكي}}$ للملك شهريار ابن زاد المعاد.

2. زاد المعاد (شهريار) $\xrightarrow{\text{يحكي}}$ للملكة شهرزاد.

يتجلى الاختلاف بين النصين إذ أن شهرزاد تختار الليل بما يحمله من أمارات السحر والأحلام كي تحكي لشهريار ويكون الفجر الحاجز الذي ينهي فعل الحكي، أما إذا انتقلنا إلى الزمن الذي اختاره شهريار فنجد أنه الصبح، فلنلمح هنا أن النهاية هي بداية في حكي شهريار ليكون الليل بعد ذلك بالنسبة إلى شهرزاد مجالاً تتذكر فيه وتعيد بناء الحكاية.

إن النساء يتشابهن في الظلام



ولكنهن يختلفن عند انبثاق كل صباح، وإذا كان الليل كزمن بالنسبة إلى الرجل يحمل أمارات السحر والإغواء والضعف فإنه بالنسبة إلى المرأة فضاء للقوة والتفوق، ومن هنا تكمن استراتيجية شهريار في اختيار الصباح زمناً للحكاية بدل الليل، إن البعد الزمني يختلف الإحساس به بين الذكر والأنثى، فإذا كان قضاء الليل /السحر/ الحلم كان بالنسبة إليه فضاءً مميزاً مكّنه في الأخير من تجاوز كل تناقضاته فإن شهريار يختار الصبح /الإشراق/ الأمل كي تستعيد هذه المرأة صور الاستمرار والتجدد ويمكن أن نشير هنا كذلك إلى اختلاف مكان الحكي وما يطرحه من دلالات، فشهرزاد تختار مكاناً ثابتاً قاراً هو القصر، من أحد حجراته يمتد صوتها ناسجاً خيوط عهد جديد أما شهريار فإنه يحكي من مكان غير ثابت عائم "الجزيرة" ومن ثم فاختيار زمن الحكي يمتلك مشروعيته.

تتصاعد الثنائية الفناء بمواجهة الاستمرار والموت بمواجهة الحياة لتبين لنا صراعاً متكافئاً بين عنصرين على امتداد التاريخ البشري ولاشك أن الموقف الأول الصادر عن الأنثى والمتمثل في الإغراء والدفع وما نتج عن خروج من عالم علوي إلى آخر سفلي كان أرضية خصبة هيّأت لهذا العنصر لأن يجد كل مبررات وجوده، وشهرزاد/ الأنثى هنا تتراوح بين قيمتين متناقضتين فهي التي تؤجل الفناء لكنها كذلك هي التي تمارس فعل الفناء وشهريار الذي يهدد الوجود يتحوّل إلى شهريار مدافع عن الوجود بالحكاية، إنها سلسلة متوالية لولبية: "الموت . الحكاية . المعرفة . الفناء . الحكاية . الحياة"، ويمكن أن توضح جماليات الحكي ازدواجية بين النصين من خلال هذا الشكل:

تطرح العلاقة الازدواجية "ذكر/أنثى" جملة من الإشكالات لعل أبرزها: العقل /العاطفة والمرأة/ الحكم، ويبدو من خلال استراتيجية الحكي أن تحكيم العقل مكّن شهرزاد في أول الحكي من كبح جماح ذاك المارد الذي كان يسكن شهريار كما تمكّن شهريار الابن في آخر الحكي من ترويض الأفعى الشرسة "شهرزاد"،وقد حاول كلا الطرفين أن يستعير من الطرف الآخر بعضاً من الخصوصيات التي تميزه "حاول الذكر أن يحيي الجانب اللين فيه (الرجل الوديع) كما حاولت الأنثى أن تستعير الجانب القاسي (الأفعى الشرسة).

كما يحرّك النص القصصي جانباً آخر هو المرأة الحاكمة، إذ تنفرد شهرزاد

بالحكم ليلة واحدة بعد انقضاء ألف ليلة وليلة وهذه الليلة الوحيدة تحدث فيها تغيرات كثيرة، فقد نتجت عنها "رحلة الابن وموت الملك والملكة وضياع الأبناء وفساد المملكة"، كما أن شهرزاد تحكم الجزيرة العربية ويكون مصير كل رجل قادم الموت.

الخاتمة:

حقق هذا النص إشعاعه الرمزي من خلال اتكائه على نص ثري، قد استطاع القاص "مصطفى بوغازي" أن يطوع نص ألف ليلة وليلة وينتج من خلاله مادة حكائية متميزة، وقد تمكّن النص بفضل تضافر الأشكال التي استعارها من خلق مناخات وسطى اجتذبت إليها تجربة الإنسان سابقها ولاحقها، وقد استطاع القاص بفضل امتلاء خلفيته النصية من إنتاج نص جديد هو "حكايا شهريار" وقد انبنى هذا النص على:

- مشابهة للنص الأصلي من حيث مادة الحكي والعنصر العجائبي ووظيفة الحكي وشخوصه.
- تحويل النص السابق إلى نص جديد وتطويعه من خلال تحول جذري في وظائف الشخصيات (شهرزاد/ شهريار) ومختلف الأدوار التي تؤدي (الرواية/ الاستماع) ومن هنا تكمن تناصية هذا النص وقدرته على تطويع النص الأصلي وإحداث المفارقة وإرباك المتلقي.
- استخدم القاص في نصه كل أساليب التوازي والتقاطع بغية الإحاطة بجملة من القضايا والقيم التي ترتبط بالإنسان في كل زمان ومكان:

. أخلاقية وتتمثل في صراع الخير والشر.

. سياسية وتتمثل في إشكالية ("المرأة/الحكم" و"العقل/العاطفة").

. فكرية تجسدها العلاقة ذكر/أنثى.

. جمالية تتمثل في نقل الحكي من قطبية أنثوية إلى أخرى ذكرية.

- اختيار شهرزاد/الأنثى كبؤرة للحكي هو إحياء للطرف الصامت في التاريخ الإنساني وإعادة الاعتبار لهذا العنصر وتحليل مجمل العوامل التي أدت إلى قهره وطمسه ولاشك أننا نعيش تطورات جديدة وحركات متعددة تحاول أن توجه هذا العنصر وفقاً لمتطلبات العصر كما أن اختيار الأنثى هو استراتيجية جمالية لما تمتلكه من مواصفات تمكن الأديب من أن يستخدمها كقناع يمرر من خلالها أفكاره ومن هنا كان الاهتمام بشهرزاد

الأنثى/ الأسطورة بما تحويه هذه الشخصية من دلالات وإيحاءات.

ومجمل القول لا تزال القصة القصيرة من أكثر الأجناس الأدبية استجابة للتغيير من خلال تطويع أشكال التراث والممارسات والطقوس في تشكيلات جديدة تعبر عن تنوع تجاربها، وقد استجاب القاص "مصطفى بوغازي" لهذا التراث الحي "ألف ليلة وليلة" الذي وجد تربته الخصبة في كل مكان وفتح آفاقاً للإبداع القصصي والتخيّل ومن ثم الدراسة والبحث وهو نافذة نحاول من خلالها أن نقف على الكائن وما يحتمل أن يكون.

الهوامش:

1. سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي "من أجل وعي جديد بالتراث" المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1992، ص10- 11.
2. ياسين النصير: المساحة المختفية قراءات في الحكاية الشعبية المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1995، ص141.
3. ياسين النصير: المساحة المختفية، ص148- 149.
4. مصطفى بوغازي: حكايا شهريار "المجموعة القصصية"أحلام الفجر الكاذب، دار الفارابي للنشر، الجزائر، 1994، ص78.
5. حكايا شهريار: ص80- 81.
6. حكايا شهريار: ص82.
7. حكايا شهريار: ص85.
8. حكايا شهريار: ص89.
9. حكايا شهريار: ص92.
10. فريدة الزاهي، الحكاية والمتخيّل، أفريقيا الشرق، 1991، ص35- 36.
11. حكايا شهريار، ص102.
12. ياسين النصير: المساحة المتخفية، ص123.

67

رواية الكابوس

الفلسطيني

في بلاد الحواجز

عزمي بشارة في حب في منطقة الظل... الجهر بالحقيقة

د. فيصل دراج

يعود تميّز إميل حبيبي ربما إلى أمرين: فهو أول من صاغ رواية عن وضع الإنسانِ الفلسطيني في شرط الاحتلال، الذي يجعل صاحب الأرض غريباً ويؤكد المحتل الغريب سيداً على الأرض وأصحابها. ويعود الأمر الثاني إلى الشكل الفني الذي ترجم مفارقة المصير الفلسطيني، متوسّلاً السخرية السوداء، أعطى حبيبي نموذجه الكتابي وانصرف، تاركاً لغيره الأخذ بالنموذج أو الانصراف عنه، لأن الاحتلال أوغل في احتلاله، دافعاً بالسخرية إلى آفاق جديدة.

قبل حوالي عامين أعطى عزمي بشارة كتاباً عنوانه: "الحاجز" أضاءه بعنوان ثانوي هو: شظايا رواية عن مكان، وإذا كان في الشظايا ما يحيل على وجود كان

متماسكاً ودمّرته ضربة مستقيمة ثقيلة، سدّدتها اليد الإسرائيلية، فإن في تعبير شظايا رواية ما يفصح عن كتابة مجتهدة لا تلتفت إلى التحديد، كما لو كان المؤلف لا يقتصد في البوح ويقتصد في تحديد ماهية الكلام الذي يبوح به.

وواقع الأمر أنه كان في كتاب الحاجز ما يدرجه في حقل الكتابة الروائية اعتماداً على عنصرين: السرد الذي حدّث عن نماذج بشرية مختلفة مقيّدة بأوضاع مختلفة يمليها الحاجز، الذي هو قهر جامع رغم صيغة المفرد، فالحاجز الإسرائيلي مادي ومعنوي ورمزي وإشاري، يوزّع أبعاده المختلفة ناقلاً الفلسطيني من عفوية المعيش إلى جحيم الوجود، تمثّل العنصر الثاني، الذي صاغ دلالة الحاجز في أبعاده المختلفة، بالمركز اللغوي، الذي يوكل إلى لغة خاصة به توصيف أحوال الفلسطيني المغترب وتحليلها. حاذر عزمي بشارة الذي كتب رواية دون أن يدري الحديث عن الرواية مكتفياً بـ "شظاياها" كان في "الحاجز" ما يؤرق الكاتب الذي ينحّي صورة الأديب، وما يثير فضول جمهور عربي عرف المثقف والمناضل ولم ينتظر "الروائي".

بيد أن عزمي لم يرد أن ينتظره طويلاً الجمهور الذي وضع له صورة معينة، فكتب عملاً جديداً في أربع مئة صفحة، دعاه بوضوح يُجهر على كل التباس: "رواية شظايا مكان"، والتحديد الأخير عنوان ثانوي لا أكثر، لأن العنوان الأساسي هو: "حب في منطقة الظل"، كان عنوان الكتاب الأول: "الحاجز" يتلوه عنوان ثانوي "شظايا رواية عن مكان"،وعنوان الكتاب الجديد هو: "حب في منطقة الظل" يعقبه عنوان ثانوي: "رواية شظايا مكان" بدّل عزمي في أمرين: فما كان شظايا رواية أصبح رواية، وما كان مكاناً صار شظايا مكان، وقد لا يكون في الأمر الأول ما يوقظ القول، لأن من يقف على تخوم الرواية في لحظة يتوغل في أرجائها لاحقاً، غير أن الفضول يذهب إلى ذلك الانتقال من مكان فلسطيني إلى شظايا مكان، أو إلى مكان رحل وأبقى نزراً منه يدل عليه، والواقع أن بشارة لم يغيّر في الكتابين ولم يتغيّر بينهما، بل شاء التصريح بصوت عالٍ غاضب عن وقائع مستمرة لامسها سابقاً بهدوء مكبوت، والسؤال المتوقع هو التالي: ما الذي دفع السياسي المحترف الذي شاء أن يكون روائياً إلى هذا الانتقال؟

أسباب أربعة ربما تقف على رأس الكلام: أولها الجهر بالحقيقة، بلغة إدوارد سعيد، الذي يتسلّح بمسؤولية الوضوح بعيداً عن لغة الأماني وثقافة الأدعية، ذلك أن بشارة السياسي الوطني يوجّه كلامه إلى الوضع الاجتماعي والسياسي

والثقافي الفلسطيني، كاشفاً العيوب منددا بالتخلّف زاجرا أكثر من مرض، مصرّحا بجلاء لا نقصان فيه: إن الوعي الفلسطيني الراهن في المناطق المحتلة، أضيق بكثير من التحدي الملقى عليه، يحيل السبب الثاني إلى عنف الحاجز الإسرائيلي، الذي يبدّد أوصال الأرض، والروح الفلسطينية ربما، بأسرع مما يظن أصحاب الأرض، كما لو كان عنف الحياة اليومية يمنع الفلسطينيين عن الانتباه إلى الكارثة التي تسقط عليهم، بلا توقف، يقوم السبب الثالث في اغتراب المثقف، الذي يشتق الظاهر من الجوهري، منتقلاً من أفعال البشر إلى عقولهم ومن لغتهم إلى مصالحهم الضيقة، ومنتقلا أيضاً من الموجود إلى واجب الوجود ومن اليوم إلى الغد الذي يليه ومن الشظايا إلى وَهْن الغبار، لم يشأ عزمي أن يكتفي بـ "الوعي الشقي"، الذي ينسب أحياناً إلى المثقفين الحقيقيين، بل آثر أن يضع أمام الآخرين شقاءهم، لأن المصير الفلسطيني كان ولا يزال، شأناً جماعياً لا يحلّه الأفراد، إلا إذا أرادوا أن يذبحوا حله لا أكثر، يأتي السبب الرابع من خصوصية الجنس الروائي الذي يتيح للمثقف الذي درس الفلسفة، أن ينتقل من المفاهيم النظرية، التي تتسم بالتجريد والشمول، إلى تفاصيل الوقائع اليومية، حيث في الحكايات ما يجلو المفاهيم وفي الشخصيات ما يعيد شرح اللغة النظرية، إضافة إلى ذلك فإن في الحيّز الروائي ما يسمح للمثقف المغترب أن ينتقل من التنظير إلى البوح، حين يتحوّل إلى شخصية بين الشخصيات الأخرى، أو إلى شخصية مرجعية تضع ما تشاء من الكلام على لسان شخص تحنو عليه، أو على لسان آخر بينه وبين الكرم الإنساني مسافة صاعقة.

لا تعني الأسباب السابقة على الإطلاق أن بشارة التمس ذريعة روائية يقول فيها بالحكاية ما لا يقدر على قوله باللغة النظرية، فقد كتب رواية، عن وضع لا تستوعبه الحكايات التقليدية، لأن فيه ما يختلف عن "التقليدي" وينقضه. ولعل تلك اللغة الذاتية الرهيفة المحتشدة بجدل داخلي، المنثورة في صفحات الرواية، شهادة على وعي الروائي، الذي قصد هدفاً يعرفه وتعرّف على الأدوات التي تفضي إليه، كيف يوحّد الكاتب فضاءً فلسطينياً متشظياً مسكوناً بمصائر فلسطينية مختلفة؟ هذا هو السؤال الذي تمليه الرواية وهذا هو السؤال الذي يفضي إليه أيضاً، يأتي الجواب من الكتابة التي توحّد، تخييلاً، ما يمنع الواقع عن توحيده، أو يأتي من المجتمعات المتخيلة، التي تخلقها الكتابة وهي تخلق زمناً وطنياً موحداً، لا سبيل إلى توحيده في الواقع المعيش، يوحد

الفضاء المتخيّل بين فلسطيني "الحاجز" وفلسطيني "الشتات" ويضعهم جميعاً أمام مأساة تسيطر عليهم ولا يسيطرون عليها، اتكاء على الفضاء المتخيّل يقيم المؤلف علاقة حب على "الإنترنت" بين فلسطيني من بلاد الحواجز وفلسطينية في الشتات تختلف إلى أكثر من مكان، ومع أن في هذه العلاقة دلالات كثيرة، ليس آخرها الحب والحرمان والوطن والمنفى، فإن فيها ما يؤسس لـ "الفعل الروائي" ويؤثّثه لأن الحديث بين الطرفين، الذين يكتسحهما الاغتراب، مناسبة لبوح محسوب، قوامه صور متواترة عن البلد الذي يعرف ظلال الأشياء، وصور شخصيات يعرفها الطرفان، أو عرفا بعضهما في زمن سبق.

هل تنبثق السخرية من الأديب وتضاف إلى الأشياء، أم أنها قائمة في الأشياء المعيشة تدعو الأديب إلى صياغتها؟ أنجز أميل حبيبي في "المتشائل" نصاً تلفّه السخرية من الألف إلى الياء، مستغرقة الراوي وشخصياته وحاضره وماضيه،، نصاً ساخراً إبداعياً يرى إلى وطن كان يتأهب للرحيل، ومع أن السخرية، من حيث هي، فعل هجائي مقاتل، فقد آثر عزمي بشارة، الذي يرتكن عمله إلى شكل معين من السخرية، أن يفصل بين الراوي ومواضيع كلامه، وأن يقيم مسافة بين القول الساخر وموضوع السخرية. فهذا الراوي يتمتع بوظيفتين: يأخذ أولاً موقع الناقد الشامل، الذي ينقد الآخرين بعنف، مميزاً بين القول الساخر وصاحب القول، فلا مجال للتخليط بين السخرية الواعية لأغراضها والسخرية من أجل السخرية، وهو ثانياً ينأى بالسخرية عن العدمية باحثاً عن أفق، أي إنه يرفض ما يرفض باحثاً عن بديل، فقد خلق إميل حبيبي راوياً يسخر من ذاته ويثير السخرية مكتفياً باحتجاج على وضع مأساوي لا سبيل إلى الخروج منه إلا بالتساذج الدفاعي، حيث إيجابية المقهور المتاحة تكمن في لا إيجابيّته الظاهرية، شيء يعادل جدل الوجه والقناع، حيث على الأخير أن ينطق بما لا ينطق الوجه به، من أجل البقاء في الوطن، غير أن في هذا الجدل، الذي يراوغ العدو ويخادعه في ذاته خطراً واضحاً محدداً هو: التباس الوجه بالقناع إلى درجة تلغي الوجه وتجعل من القناع المؤقت وجهاً دائماً.

لم ينجرف عزمي بشارة إلى سخرية لا حسبان فيها، تلغي المسافة بين الوجه والقناع، بل ذهب إلى سخرية محسوبة ثنائية البعد: اشتق السخرية من القهر الإسرائيلي الذي يمحو إرهاب الفلسطينيين بـ "ديمقراطية" الذين يحتلون بلادهم، غير أنه أضاف إلى هذه السخرية، التي اكتفى إميل حبيبي بها،

سخرية أخرى موضوعها الفلسطينيون أنفسهم. تأمل الكاتب في الحالين، "فائض القهر"، إذ في الحاجز ما يحجز الأرض والإنسان والعشق واللغة، وإذا في "المحجوز" ما يعبث بالأرض والعقل والحسبان المفترض، اتكأ الروائي في الشكل الأول من السخرية، على "الحاجز" كموضوع وإشارة في آن فالحاجز من حيث هو موضوع، يختلس من الطريق إلى طرق مفضياً، في النهاية، إلى مآسي يومية متناسلة.

والحاجز من حيث هو إشارة فصل بين زمنين وهويتين ولونين من البشر، إن لم يكن إعلاناً عن خالق ومخلوق جديدين، الحاكم الوحيد بينهما هو القوة التي تنشىء الطرق الالتفافية، حينما تشاء، وتغدق عليها ما شاءت من السماء، ولهذا يبدو الحاجز هو الموقع الشاهد على ثنائية الخالق والمخلوق التي تضع الأخلاق والحس السليم

جانباً مسترشدة بالقوة وبتفاوت جواهر البشر، موقع مسكون بالمفارقة، تصفه اللغة وتتهمه وترد عليه بالهجاء المسترسل المحدّث عن: ظل الحاجز، اللغة الحاجزية، دولة الحاجز، سكان بلاد الحواجز، العميل الحاجزي، الحاجزيون، الديمقراطية الحاجزية... إنه اللامعقول في شكله الاغترابي الأعلى الذي يجعل الحاجز، وهو فعل مصطنع قهري طارىء، يمتزج بالحياة اليومية ويكتسب وجوداً له شكل البداهة، حين يتبادل "العاشق" الحديث مع المرأة الفلسطينية التي تعيش في المنفى يقول: ليس للحب المحجوز وطن، وفي هذه البلاد لا يوجد حتى وطن يحجز الحب، ولولاك لكان وطن مفقود وحب مفقود، ولا يقبل الحب الحرمان وطناً له.

إذا كان في الحاجز الذي يعيد المقهورين، ما يثير السخرية، فإن الأخيرة تمتزج بالرثاء حين يرتضي المحجوزون بلغة الحاجز ويتكيّفون مع إشاراته، ينتقل الروائي من الحاجز، وهو العنصر الروائي الذي يحيل إلى العسف الإسرائيلي، إلى الظل، أو ظل الحاجز، الذي يحيل إلى فلسطينيين جاؤوا من رحم الحاجز واطمأنوا إليه. تنطوي الرواية، بهذا المعنى، على مستويين: الحاجز الذي يشوّه الأمكنة والأزمنة والبشر، والظل الذي تحتشد فيه مخلوقات مشوّهة، فقدت قوامها واستبقت ظلالاً لا تدل عليه، حالها كحال الوطن القديم الذي ضاع وجهه واحتفظ بوشم فوق وجه لا وجود له: لم يُبقِ من الصالح العام على الكثير من الأرض، تقول الرواية، ولم يبق من صاحب الأرض إلا ظله، ليس للظلال وزن عادة، بل إن بعضٍ الفلسطينيين قصُر ظله، أو قصَّر ظله، أملاً أن يشبه سكان "دولة الحاجز" وما الظل إلا الانقسام، الذي يمحو الجوهري ويحتفظ

بما لا وزن له، منهياً إلى مأساة تثير الضحك، نقرأ: وفي بلاد الحواجز التي تحتلها دولتكم وحيث يقيم أبناء جلدتنا يحسبوننا على دولة الحاجز التي تحجزهم، وأنتم تحسبوننا على المحجوزين وراء الحاجز... تتكاثر سطوة الحاجز ويتكاثر العجز في الرد عليه: لو كانت النفوس منقسمة لكانت جذابة وممتعة ومركبة، لا، أنا لا أتحدث عن نفوس منقسمة، بل أنصاف نفوس.... بل أنصاف نفوس تلعب دورين، أو نصفي دورين متنافرين، نصفي صراع، أي بلغة ظل الحاجز صراع نصفي...

استولد بشارة السلطة الإسرائيلية من "الحاجز" الذي يجهز على كل منطق سليم، واستولد "الوزن الفلسطيني" من ظل "الحاجز" الذي يحتشد بلا معقولية تتاخم الكابوس، يتكشف معنى الحاجز، ظاهرياً، في الطرق التي يلغيها ويتكشف، جوهرياً، في ظله أي في انقسام الفلسطينيين إلى شظايا متناثرة فوق شظايا مكان، وإذا كان في اشتقاق الدلالات المتنوعة من جدل الحاجز والظل ما يضيء فنية الرواية، فإن في تحليل وجوه الظل ما يفصح عن تميزها، أي عن تلك الكتابة المشدودة إلى الهنا والآن في شرط فلسطيني لا يشبه غيره. ولعل هذا التميز، الذي يتجلّى في بنية الرواية ومنظورها، هو الذي وضع في الطبقات الحكائية طبقات من الوثائق الاجتماعية، ذلك أن كابوسية الوضع الفلسطيني، التي تفيض على السخرية

السوداء، تستلزم معاينة الحالة الفلسطينية واختبارها، لا غرابة والحال هذه أن تحتقب كل حكاية صورة اجتماعية، وأن تكون جملة الصور المأساوية هي جملة الحكايات الساخرة، توحّد الكتابة الأدبية بين الحكاية والوثيقة الاجتماعية متسولة سخرية، تحوّل الوثيقة، بصيغة الجمع، إلى عناصر حكائية متكاملة، الأمر يجعل من "الوثائق" كلها مادة أدبية، لذا تكون الحكايات صوراً عن البلديات، الانتخابات، الصحافة، التحالفات العائلية، السياسية التي هي ظل السياسة، الحزب الذي هو ظل الحزب، والقرية التي هي ظل القرية، والبلاد التي هي قرية تزور قرية أخرى، والهوية التي لا زمن لها... نقرأ ما يلي: يتبنى الناس في شظايا المكان شظايا هويات، وتتألف القرية من بيوت طمست معالم ما قبلها، وتنقسم الحمائل في اللعبة الأخيرة لكاس العالم كما تنقسم حول انتخابات البلدية.... أخذ عزمي بشارة بتنقية حكائية، تنفتح فيها كل حكاية على أخرى، وكل حكاية - صورة على حكاية - صورة لاحقة. بحث السياسي الفلسطيني عن شكل كتابي،

يقول به ما يجب أن يقال، وقاده بحثه إلى رواية مغايرة، ولعل هذه المغايرة هي ما يعطي رواية حب في منطقة الظل جديّتها وجديدها معاً بعيداً عن رؤى قاصرة جاهزة تقيس الرواية بمقياس جاهز، لا وجود له على أية حال، وربما تكون حكاية رينوار في بلاد الأغوار، على سبيل المثال، آية على التمازج المبدع بين الواقع والمتخيّل في كتابة بشارة، حيث الواقعي، أو "الوثائقي" موجود وغير موجود في آن، لأن الكتابة تستدعيه وتصرفه في آن.

وضع عزمي في روايته سبعة عشر فصلاً، من عناوينها: حب في زمن الحب، بلدة، عموم الناس في الحيّز العام بلدية، صحافة، حوار عمر مع دنيا حول الجمهور.... تتوزّع الحكايات على "الأرشيف" وعلى ما هو غير أرشيفي أيضاً.

غير أن هذا التوزيع لا معنى له، لأن المواضيع جميعاً موحدة في سرد مفتوح، يمليه الحوار بين طرفين مغتربين، يردّان على الغربة بالمحبة ويواجهان آماد الكابوس بدفء والحب والبحث عن المعنى، وفي الحالات جميعاً، فإن رواية بشارة لا تختزل إلى السياسة أو علم الاجتماع أو الفلسفة، كما يتوهم البعض ولا إلى شظايا الفلسطينيين في شظايا المكان، إنما تأتي من مفرد مغترب، يعيّن اغترابه الذاتي مرجعاً لحكايات مأساوية متواترة.

قليلة هي الأعمال الروائية الفلسطينية التي حملت رؤية، أو حملتها الرؤية، منذ أن رأى الراحل جبرا إبراهيم جبرا في الثقافة، أو في المعرفة بشكل أدق، دليلاً إلى استرجاع الوطن، ربما يكون في عمل عزمي بشارة أشياء من هذا الدليل البصير، مع فرق جوهري بين الطرفين، هو أن دليل بشارة ينير طريق فلسطيني لم يعرف الهجرة والمنافي، وانتظر طويلاً وسيطاً عاقلاً يوحد بين الماضي والمستقبل، نقرأ في الرواية الجملة التالية: ربما كانت إقامة الدولة الوطنية هي أقصر الطرق للهجرة..... شيء قريب من ذلك الإنسان العطِش الذي رأى بئراً وسقط فيه غريقاً قبل أن يبلل شفتيه بقطرة ماء.

أعلام

فدوى طوقان
(1917 م. 2000 م)

فدوى طوقان شاعرة فلسطينية ولدت في أسرة ثرية في مدينة نابلس، وتلقت تعليمها الابتدائي في المدينة نفسها. لم يتسن لفدوى أن تتابع تعليمها في المدارس بسبب القيود والتقاليد السرية والاجتماعية، لكنها ثقفت نفسها بنفسها وذلك بمساعدة أخيها الشاعر إبراهيم طوقان، الذي كان يقدم لها الكتب ويشرف على تقوية لغتها وتطوير معارفها.

في بداياتها الشعرية تمحورت قصائدها التي نظمتها على نظام البيت الشعري، على مشاعرها الذاتية من عزلة ووحدة واكتئاب. لكنها عندما تحولت إلى قصيدة التفعيلة، تحولت أيضاً من حالة التمركز على الذات إلى الاندماج مع العالم الخارجي وما يجري حولها من أحداث وطنية وقومية.

عندما غنت فدوى شعراً ذاتياً أبدعت، وعندما غنت شعراً وطنياً حلقت. كرمتها بعض المؤسسات الثقافية العربية والأجنبية، ونالت جوائز عديدة.

للشاعرة عدد من الدواوين، هي: وحدي مع الأيام، وجدتها، أعطني حباً، أمام الباب المغلق، الليل والفرسان، تموز والشيء الآخر، اللحن الأخير.

لن يمسك الموت الخؤون قلوبهم

فالبعث والفجر الجديد

رؤيا ترافقهم على درب الفداء
انظر إليهم في انتفاضتهم صقورا
يربطون الأرض والوطن المقدس
بالسماء.

74

إشكالية التعددية

في المطلع النقدي..

مصطلح (Allegory) نموذجاً

د. إلياس خلف

يثير مصطلح الـ (Allegory) إشكالاً كبيراً في الدراسات النقدية والترجمة، فالبعض ترجمة "المجاز"، والبعض ترجمة "الترميز" وهناك من استخدمه بصيغته الأجنبية (أليغوري). لذا يسعى هذا البحث إلى الكشف عن ماهية هذا المصطلح وسبر أغواره من خلال تقصٍّ تاريخي لتطور استخدامه، ودراسة متأنية لعملين أدبيين يجمع النقاد على أنهما مشبعان بهذا المصطلح، وهذان العملان هما رواية (مسيرة الحاج) للكاتب الإنجليزي جون بنين (1628 . 1688)، ومسرحية (كل امرىء) لمجهول.

بادىء ذي بدء، أود الإشارة إلى كلمة تنحدر من كلمة لاتينية (Allegory)(Allegorg) **والتي جاءت بدورها من كلمة يونانية** (allegory). **وهذه الكلمة اليونان مشتقة من الفعل** (allegory) **الذي يعني (التكلم مجازا)، وتشير أيضاً إلى التحدث أمام الناس لأنها تتألف من كلمة** (allos) **(أي الآخرين)، ومن الفعل** (agorein)

(أي التكلم جهراً لأن (agora) تعني الملأ[1].

ويجدر بنا التأكيد هنا أن جذور الـ (Allegory) تكمن في الكتابات الفلسفية واللاهوتية التي قدمها قدامى الإغريق والرومان لأن هؤلاء الكتاب وجدوا في الأساطير والروايات مادة خصبة لنشر آرائهم وتعاليمهم، فالأسطورة، على سبيل المثال، قابلة للتحليل والتفسير على أكثر من مستوى واحد، ومن هنا نلحظ أن الأسطورة تنطوي على معنيين: معنى حرفي أو ظاهري، ومعنى باطني أو نفسي، كما يؤكد الفيلسوف الإغريقي سالوسيتوس (حوالي 86 . 35 ق.م)[2].

ويعد الفيلسوف الإغريقي أفلاطون (حوالي 427 . 347ق.م) من أبرز مؤسسي الـ (Allegory)، فمجاورة (فيدروس)، على سبيل المثال، تقارن روح الإنسان بسائق عربة يقودها حصانان، أما الحصان الأول فهو يمثل الجانب الروحي، وأما الحصان الثاني فهو يمثل الجانب الحسي، ويحاول السائق (أي العقل) السيطرة عليهما[3]. يقدم هذا التمثيل موعظة عميقة تتمحور حول ضرورة التوازن في حياة الإنسان: التوازن بين العنصر الروحي والعنصر المادي أو الحسي، وهذا التوازن هو الهدف الحقيقي الذي يرمي إليه هذا المشهد التمثيلي.

ويجسد الفيلسوف لوسيوس أبوليوس، وهو بلاغي من شمال إفريقيا عاش في القرن الثاني للميلاد، فكرة التوازن في الحياة البشرية في روايته الموسومة (الحمار الذهبي أو التحولات) التي كتبها في العصر اللاتيني المتأخر[4] ففي تلك الرواية يتحدث الكاتب عن رحلته إلى أقليم ثيسالي الإغريقي، وانقلابه هناك إلى حمار بسبب قدرة نسائه على السحر.

ويؤكد أبوليوس أنه من خلال صبره وصلواته الدائمة قد اهتدى إلى وردة أكلها فعاد إلى خلقته الأولى. ويرمز تحول الإنسان إلى حيوان إلى الانغماس في اللذائذ الحسية الفانية، مما يلغي سلطة العقل والارتقاء إلى الفضائل.

وشاع الـ (Allegory) في الكتاب المقدس، فالقديس بولوس، مثلا يرى أن القصص المروية في سفر العهد كانت رمزية لأنها كتبت بغرض التحذير والتوجيه[5]. وعلى غرار القديس بولوس، فقد رأى الكتاب المسيحيون أن التاريخ ينطوي على معنيين: الأول حرفي أو تاريخي، والثاني باطني أو نبوئي، والمعنى الثاني هو المتوخى من إعادة قراءة التاريخ وتفسيره في ضوء الواقع المستقبل[6].

ويوظف الكاتب الروماني جو كاسيان (حوالي 435360 الميلادية) أربعة مستويات في التفسير الإنجيلي: المستوى الحرفي (التاريخي)، والمستوى القائم على الـ (Allegory) الذي يظهر من خلال

---

(1) Webster' New collegiate Dictionary (G. & Merriam Co. Massachusetts, USA, 1979), p. 29.
(2) John Mac Queen, Allegory (Methuen & Co. Ltd. London, 1970), PP. 1- 3.
(3) Allegory. P.

(4) Allegory.
(5) Allegory. P. 19.
(6) Allegory, pp. 37 - 40.

وانظر إلى (موسوعة المصطلح النقدي) ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة، المجلد الرابع (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1993) ص 332.

تطبيق النص الإنجيلي على السيد المسيح عليه السلام وحماة الكنسية، والمستوى المجازي أو الأخلاقي، في علاقته بالروح وفضائلها، والمستوى التأويلي وتطبيقه على الحقائق السماوية والكنيسة المنتصرة[1].

وأما الكاتب الإنجليزي بيد (673 . 735 الميلادية) يبين أن مصطلح الـ (Allegory) قد يستعمل بمعنى أكثر تحديدا ليشمل مستوى التفسير الروحي[2]. ويؤكد الكاتب الإيطالي توماس أكويناس (حوالي 1225 . 1274 الميلادية) أن مصطلح الـ (Allegory) يشمل المعاني الثلاثة: المعنى الروحي، والمعنى الأخلاقي والمعنى التأويلي. ويوظف الشاعر الإيطالي دانتي أليكيري (1265 . 1321 الميلادية) مستويات الـ (Allegory) هذه في كتابيه (الوليمة) و(الكوميديا الإلهية)[3].

ويجب التأكيد هنا أن هذه الأعمال القائمة على الـ (Allegory) كانت تهدف في المقام الأول إلى تنشئة الفرد وتربيته على الفضائل والقيم النبيلة، فعنوان ملحمة (Psychomachia) التي كتبها الشاعر اللاتيني المسيحي برودينتيوس (حوالي 348 . 410 الميلادية) يعني بالإغريقية قتال يائس، قتال حتى النهاية، ويدل على المعركة داخل الروح ومن أجلها[4]. وهذا ما يعزز الوظيفة الوعظية والتوجيهية للـ (Allegory)، ومن خلال هذه المهمة التربوية في غرس الحكمة والموعظة الحسنة نلحظ أن الكتاب المسرحيين استخدموا رموزا مثل المعركة الروحية والحج والرحلة التي تتجلى بوضوح في رواية (مسيرة الحاج) (التي كتبت سنة 1678 الميلادية) ومسرحية (كل امرىء) (التي كتبت في نهاية القرن الخامس عشر الميلادي)[5].

يصرح جون بنين في دفاعه عن روايته (مسيرة الحاج) أنه صاغها في ظلال التشبيه (Similitude) الذي يعني الأمثولة (الحكاية ذات المغزى الحلقي)، والـ (Allegory)[6]. وبهذا يحذو بنين حذو القديسين المسيحيين الذين يوظفون الأمثولات التي يستقى منها الجوهر والمعنى[7]. وتتمحور هذه الرواية حول مسألة الخلاص في المسيحية وبطلها يدعى كريستيان (أي المسيحي) وهذه التسمية دلالة جلية على أنه يرمز إلى الإنسان المسيحي بعامة، ففي هذه الرواية يهرب كريستيان من مدينته التي تدعى مدينة الدمار المرعب وينطلق في رحلة حج، وفي طريقه يمر أولا في لجة هاوية اليأس ثم في

---

(1) Allegory, p. 4.
(2) Allegory, pp. 53 - 4.
(3) Allegory, pp 54 - 8 See also, Dante, The Divine Comedy. 1, Hell translated by Dorothy l. (Penguin Books, England, 1949), pp. 11 - 19.
(4) Allegory, p. 59.

(5) John Bunyan' The Pilgrim' Progress, edited by edited by Roger sharrock (penguin Books, England, 1965), p. 41 See also Everyman and Medieval Miracle plays, edited by A. C Cawly (J. M Dents & Sons Ltd London 1956), p, 205.
(6) The pilgrim' progress. P, 41, See also J. A. Cuddon, A Dictionary of Literary Terms (penguin Books London, 1977), p, 630.
وانظر أيضاً إلى إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، ص. 47.
(7) The Pilgrim's Progress. Pp. 43, 47.

بيت الجمال، ووادي العار، ووادي شبح الموت، ومعرض الخيلاء، وقلعة الشك، والجبال المبهجة إلى أن يصل إلى المدينة السماوية حيث الخلاص.

وما هذه الأمكنة إلا مشاعر هذا الحاج التي تنتابه في أثناء تجربته الروحية هذه، وقد جسدها الكاتب وشخصها كي يؤدي دورها الفني في الإرشاد والتوجيه، ولكي يحقق الغرض الوعظي يوظف الكاتب شخصية المفسر الذي يلعب دورا بالغ الأهمية في نشر الرسالة التعليمية المتوخاة، إذ أنه يري الحاج صورة رجل وقور، عيناه متجهتان نحو السماء وبيده أفضل الكتب وعلى شفتيه قانون الحقيقة، ويشير المفسر إلى أن هذا الرجل الوقور ترك الحياة الدنيا خلفه غير مكترث بملذاتها أو بهارجها، ويضيف أيضا أن هذا الرجل سيرافق الحاج كريستيان في رحلته لأنه سيكون سنده وعونه حين يلقى المصاعب والأهوال[1].

ولكي يعزز الرسالة التعليمية المرجوة يُدْخل المفسر كريستيان غرفة كبيرة ملأى بالغبار لأنها لم تكنس من قبل أبدا، وبعد قليل يطلب المفسر من خادم لديه أن يكنسها فيتطاير الغبار حتى يوشك كريستيان على الاختناق، وبعدئذٍ يأمر المفسر امرأة هناك أن ترش الغرفة بالماء لتنظيفها، ويفسر المفسر هذا المشهد التمثيلي على النحو الآتي: ترمز الغرفة إلى قلب الإنسان الذي لم يطهر ببركة الكتاب المقدس، فالغبار هو الخطيئة الكبرى (خطيئة سيدنا آدم عليه السلام في الجنة)، وأما الرجل الذي كنس الغرفة فهو يمثل الحكمة والشريعة الذي جاء بهما سيدنا موسى عليه السلام، ويرمز الماء الذي رش في الغرفة إلى رحمة الله المتجسدة بالكتاب المقدس الذي يطهر المكان ويقدسه. وهذا المكان هو روح الإنسان، الروح الطاهرة التي يسكنها الله تعالى[2]. وعلى العموم يرمز هذا المشهد التمثيلي إلى التوبة وتطهير الروح من الذنوب ودنسها.

ويلجأ الكاتب إلى تصوير المعركة الروحية التي يخوض غمارها الحجيج فيجسد الأسلحة: السيف، والترس، والخوذة والدرع، وهذه الأسلحة لا تصدأ ولا تبلى أبدا، وفي الحقيقة ترمز هذه المعركة إلى حرب الروح ضد النفس الأمارة بالسوء[3].

وتعد مسرحية (كل امرىء) من أبرز المسرحيات الأخلاقية التي تستثمر الـ (Allegory) بغية غرس موعظة أخلاقية سامية، وعلى غرار تسمية كريستيان، بطل رواية (مسيرة الحاج)، التي تشير إلى كل مسيحي، فقد سمي بطل المسرحية (كل امرىء) باسم المسرحية ليشير إلى كل إنسان، ففي هذه المسرحية يدعو الله تعالى الموت المتجسد برجل ليدعو بدوره كل إمرىء ليمثل أمام الله تعالى، ويقدم تقريرا كاملا عن أعماله في هذه الحياة الدنيا، عندئذٍ تتملك الحيرة كل امرىء، فيلجأ إلى شخصيات رمزية تمثل الصداقة والقرابة الدموية والثروات المادية ولكنها

---

[1] The Pilgrim's Progress., pp 72 - 30.

[2] The pilgrim's progress, pp. 73 - 40.

[3] The pilgrim's Progress, p. 99

ترفض أن ترافقه في رحلة حجه هذه التي يزمع القيام بها، تقول الشخصية التي تجسد الثروات المادية إن همها الوحيد هو إفساد روح الإنسان وقتلها[1]. ومن هنا نرى الدور التعليمي الذي تؤديه هذه المسرحية.

وفي غمرة أحزانه يمر بطل المسرحية بشخصية تدعى الأعمال الصالحة التي تبدي رغبة كبيرة في الوقوف إلى جانبه في محنته الروحية هذه، ولكنها لا تقوى على النهوض بسبب ذنوبه الكثيرة، وانهماكه في لهو الحياة الدنيا، فتنصحه أن يرى أختها المسماة المعرفة وهي . كما يؤكد محقق هذه المسرحية . ترمز إلى الإقرار بالذنوب والاعتراف بها[2].

وتأخذه المعرفة إلى شخصية تدعى الاعتراف وهو نهر مطهر، يطهر الروح من دنس الذنوب[3]. ويقطن الاعتراف في بيت النجاة، أي الكنيسة، وهنا يتجلى الغرض التعليمي الذي يريده الكاتب وخاصة عندما يقوم بطل المسرحية بالاعتراف بذنوبه والاستغفار، ويؤدي عقوبة تكفيرية عن ذنوبه ويتوب توبة نصوحا، وحالما ينهي هذه الطقوس التكفيرية، تنهض الشخصية التي تجسد الأعمال وتناديه الحاج، وبهذا يرمز كل امرىء إلى كل إنسان كفر عن ذنوبه وطهر روحه للقاء وجه ربه، وبعدئذ تخلع المعرفة عليه رداءً يدعى رداء الندامة والتأسف الشديد كي يعكس ندامته الداخلية، وترافقه إلى الكنيسة حيث يؤدي طقوس الإيمان من معمودية وتأكيد الإيمان ومشاركة في القربان المقدس، وبعد أدائه هذه الطقوس يشعر بالطهارة والهدوء اللذين يبعثان فيه الإحساس بالنجاة ورضى الله تعالى عنه. وبانتهاء هذه الطقوس الدينية تنتهي رحلة كل امرىء، رحلة حجه الروحي، ويشعر بالعناء الشديد فيستلقي في قبره، وفي هذه اللحظة تتركه الشخصيات التي ترمز إلى الجمال والحكمة والقوة والحواس الخمس. وفرار هذه الشخصيات لدى الموت جزء لا يتجزأ من الدرس التعليمي الذي تتوخاه هذه المسرحية، إذ يخاطب بطل المسرحية النظارة والمستمعين (والقراء) قائلا: "تعلموا من قصتي هذه، لقد تخلى عني الجميع مع أني أحببتهم وقضيت جل حياتي من أجلهم، ولم تبق معي إلا أعمالي الصالحة"[4] وهنا يتابع الكاتب تقديم الموعظة الدينية على لسان الأعمال الصالحة فيقول: (كل الأمور الدنيوية باطلة وزائلة، فالقوة والحكمة والأصدقاء والحمقى والأقارب لا يمكن الاعتماد عليهم)[5].

وقبل أن تسدل ستارة المسرح يدخل طبيب ليؤكد الرسالة الأخلاقية والدينية التي تنطوي عليها هذه المسرحية، فيخاطب المستمعين . شبانا وكبارا . بقوله: "اتركوا الكبرياء لأنه يخدعكم في النهاية، وتذكروا أن القوة والحكمة والحواس الخمس تترك المرء عند الموت، وأن الأعمال الصالحة وحدها تبقى معه"[6].

في ضوء هذا التتبع التاريخي لمصطلح

---

(1) Everyman. P. 219.
(2) Everyman. P. 222 and below.
(3) Everyman, p. 222.
(4) Everyman, p, 232.
(5) Everyman, p. 232.
(6) Everyman, p, 233.

الـ (Allegory)، وفي ضوء دراستنا لوظيفته في هذين العملين الأدبيين، نخلص إلى القول بأن الـ (Allegory) هو أسلوب كتابة وطريقة عرض في آن معاً، يتخذ من الأنواع البلاغية تعبيراً فنياً، ومن القضايا الإنسانية والعامة شكلاً ومضموناً، ولكن قبل الشروع بمعالجة الإشكالية التي يثيرها هذا المصطلح في الدراسات النقدية العربية والترجمات، أرى أنه من الأفضل أن نقف وقفة متأنية مع ما جاء في المعاجم الإنكليزية وما قاله النقاد بهذا الصدد.

جاء في موسوعة لونغمان البريطانية:

يشير مصطلح الـ (Allegory) في الأدب إلى قصة رمزية توحي بمعان عميقة خفية، ويجسد أبطال تلك القصة صفات أخلاقية، وهذا ما أدى إلى ارتباط الـ (Allegory) بالأمثولة والحكاية ذات المغزى التي جاءت على لسان الحيوان[1].

وتقدم هذه الموسوعة مسرحية (كل امرىء) ورواية (مسيرة الحاج) وملحمة (مليكة الجان) للشاعر الإنكليزي إدموند سبنسر (1552 . 1599) على أنها أعمال أدبية تقوم على هذا النوع المميز من الكتابة[2].

وورد في معجم (Webster's New Collegiate Dictionary) وهو معجم إنكليزي . إنكليزي: (Allegory) هو تعبير عن حقائق الوجود الإنساني تجسدها شخصيات رمزية وأحداث خيالية.

وجاء في معجم (Collins COBUILD English Language Dictionary) وهو معجم إنكليزي . إنكليزي أيضاً: الـ (Allegory) هو عمل أدبي أو فني ترمز فيه الشخصيات والأحداث إلى قضايا إنسانية عامة ذات مضامين عميقة تؤدي رسالة دينية أو أخلاقية أو سياسية[3].

وبالإضافة إلى تعريف الـ (Allegory) كعمل فني يقدم معجم (Oxford English Dictionary) تعريفاً لهذا المصطلح كنوع بلاغي فيقول: إنه استعارة مطولة ومستمرة[4].

ولكن هو فاولر لا يجد هذا التعريف مناسباً لمصطلح (Allegory)، ويشير إلى أن هذا التعريف يصلح للأمثولة بدلاً من الـ (Allegory) نظراً للفروق الآتية بين التشبيه والاستعارة، فالتشبيه هو مقارنة صريحة بينما الاستعارة هي مقارنة خفية تقوم على استبدال الفكرة المراد توضيحها بالفكرة المراد مقارنتها، والفرق الثاني هو أن التشبيه يمكن أن يفهم لاحقاً من خلال النص ويحتوي في معظم الأوقات على نقاط تشابه كثيرة، وأما الاستعارة في معظم الأحيان يعبر عنها بكلمة واحدة، والفرق الثالث بينهما يكمن في الهدف، فهدف الاستعارة هو هدف عملي يكمن في تقديم الفكرة بطريقة أكثر وضوحاً وإقناعاً وجاذبية وتأثيراً في المتلقي، بينما الهدف من التشبيه عموماً الزخرفة والتزيين، فهو غاية بحد ذاته[5].

---

(1) The Longman Encyclopekia (William Clowes Ltd, England, 1989).

(2) The Longman Encyclopedia.

(3) Collins COBUILD English Language Directory (Collins, London, 1987).

(4) H. W. Fowler, A Dictionary of Modern English Usage (Oxford, 1983), pp 17, 558 - 9.

(5) Fowler, p 558.

ويضيف فاولر أن كل (Allegory) هو أمثولة، ولكن استخدام هاتين الكلمتين حدد أن الأمثولة هو الاسم الأنسب للقصة التوضيحية التي اختيرت بهدف الإجابة عن تساؤل معين أو اقتراح ما، وتقديم حكمة أخلاقية أو موعظة عميقة، ولكن استخدام كلمة (Allegory) يفضل عندما يكون التطبيق أكثر شمولية والهدف أقل وعظا، ويبين فاولر أن هدف الأمثولة هو الإقناع وهدف الـ (Allegory) هو الفائدة والإقناع، وأن الخلاف بينهما لا يمكن في الكلمتين نفسيهما بل في تطور دلالتيهما اللغوية عبر التاريخ، واستخدام الأمثولة للإشارة إلى القصص الوعظية التي سردها السيد المسيح عليه السلام[1].

ويقول فاولر موضحاً الفرق بين الـ (Allegory) والأمثولة:

لو قرأنا قصة واستنتجنا أن تحت معناها الظاهري معنى آخر يفهم على أنه المغزى الحقيقي لهذه القصة لأمكننا القول إنها (Allegory)، ولو قدمنا درساً أخلاقيا ووجدنا أن طريقة العرض المباشر غير فعالة أو مجدية لقلنا دعونا نجرب الأمثولة[2].

ويرى سي. إس، لويس أن الـ (Allegory) شبيه باللغة والفكر لأنه يجسد الأشياء المعنوية على نحو حسي، ولإيضاح فكرته هذه، يقول: "لو ترددنا بين رد سريع غاضب وجواب لطيف هادىء لجسدنا هذا التردد بشخص نسميه (Ira) (أي الغضب في اللاتينية) وجعلناه يصارع شخصاً ندعوه (Patientia) (أي الصبر في اللاتينية)، وهذا العمل هو (Allegory)[3].

وفي معرض دراستها للكوميديا الإلهية لدانتي تتطرق الناقدة دوروثي ل. سيبرز المصطلح الـ (Allegory) الذي تقوم عليه هذه الملحمة فتقول:

الـ (Allegory) هو تفسير للتجارب الإنسانية عن طريق صور فنية، وهو، في أبسط أشكاله، نوع من الاستعارة الموسعة. فلنفترض أننا نقول: أراد جون أن يفعل كذا وكذا لكنه تردد خشية من النتائج المترتبة، وقولنا هذا صريح وواضح، أما لو قلنا أن الرغبة والخشية تصارعتا في ذهن جون من أجل سيطرة أحدهما على الآخر، فهذا يدل على أنه قد تم على طريقة الـ (Allegory) وفي ضوء ما قلناه يصبح ذهن جون ميدان معركة وتتجسد الرغبة بشخص يتصارع مع الشخصية المتجسدة أيضا بشخص آخر[4].

ويرى ج. أ. كدن أن الـ (Allegory) هو قصة منظومة أو منظومة ذات معنيين: معنى أولي أو ظاهري، وآخر ثانوي أو باطني[5]. وعليه يمكننا أن نقرأ هذه القصة ونفهمها وأن نفسرها على مستويين (وأحيانا على ثلاثة أو أربعة مستويات)، ومن هنا نرى ارتباطها الوثيق بالأمثولة والحكايات ذات المغزى التي جاءت على لسان الحيوان، ويضيف كدن قائلا أن إلـ (Allegory) يمكن أن يكون جنسا أدبيا أو صورة توضيحية لحكمة معينة[6].

---

(1) Fowler, p. 558.
(2) Fowler, p. 559.
(3) C. S. Lewis, The Allegory of love (Oxford 1936), pp. 44 - 5.
(4) The Divine Comedy, pp, 11 - 2
(5) Cuddon. P. 24.
(6) Cuddon, p. 24.

ويستشهد كدن بحكاية عربية ذات مغزى، هي حكاية الضفدع والعقرب كي يوضح مصطلح الـ (Allegory)، ففي تلك الحكاية يلتقي الضفدع والعقرب ذات يوم على ضفة نهر النيل الذي يريدان عبوره. ويعرض الضفدع أن يحمل العقرب على ظهره شريطة ألا يلسعه فيوافق العقرب شريطة ألا يرميه الضفدع في النهر. ويتبادلان العهود ويعبران النهر، ولكن العقرب ينكث عهده في اللحظة الأخيرة فيلسع الضفدع لسعة مميتة، فيتساءل الضفدع وهو يحتضر: "لماذا خنتني؟" فيرد العقرب: "لأننا أعداء"[1]..

ويتابع كدن قوله: لو استعضنا عن الضفدع بشخص نسميه الإرادة الطيبة أو الحكمة، وعن العقرب بشخص ندعوه الخيانة أو ذا الوجهين لحولنا هذه الحكاية الحيوانية إلى (Allegory)، ولو استبدلنا الأب بالضفدع والابن بالعقرب لحصلنا على أمثولة حول قسوة الطبيعة البشرية والإثم الكبير في قتل الأب[2]. ومن هنا نرى أن كدن يرى في الـ (Allegory) طريقة قراءة وتفسير وتأويل تهدف إلى استخلاص حكمة إنسانية عميقة.

وعلى غرار مؤلفي الموسوعات والمعاجم الإنجليزية، فقد وجد نظائرهم العرب في الـ (Allegory) عملا أدبيا ونوعا بلاغيا، ففي (المورد) وهو معجم إنجليزي - عربي، يقول منير البعلبكي أن الـ (Allegory) هو "مجاز" و"استعارة" و"قصة رمزية"[3].

ونجد هذه الترجمات نفسها في معجم (الكنز) لجروان السابق، وهو معجم إنجليزي - عربي وردا على منير البعلبكي وجروان السابق بأن الـ (Allegory) مجاز فإن هذا المصطلح (أي المجاز) واسع جدا كما سنرى لاحقا في هذه الدراسة، ولذا فهذه الترجمة لا تفي بالغرض المطلوب. وأما ترجمة (Allegory) "استعارة"، فإن هذا سيخلق لبسا لأن مصطلح الاستعارة يقابله في الإنجليزية مصطلح (Allegory) والخلط بين هذين المصطلحين يزيد من غموض هذا المصطلح، وفيما يتعلق بترجمة (Allegory) "قصة رمزية" فإنها تضعنا أمام مشكلة مصطلح الرمز والقصة الرمزية، وذلك لأن الرمز يعني بالإنجليزية (Symbol) بينما تعني القصة الرمزية ذلك النوع الأدبي الحديث[4].

ونجد في معجم (المغني الأكبر) لحسن سعيد الكرمي، وهو معجم إنجليزي - عربي أيضا، قوله: "(Allegory) هو قصة (أو حكاية) على سبيل المجاز ليفهم منها ضمنا (بالكتابة) مقصود الكاتب (لمغزى أخلاقي أو حكمة)[5].

إن قول الكرمي يفصل معنى العمل الأدبي القائم على الـ (Allegory) دون أن يشير إلى مفهوم الـ (Allegory) كمصطلح أدبي وبلاغي.

ولنبحث عن هذا المصطلح في الموسوعات النقدية، فقد تحدث إبراهيم

---

(1) Cuddon, p. 24.
(2) Cuddon, p. 24.
(3) منير البعلبكي، المورد (دار العلم للملايين، بيروت، 1967).
(4) جروان السابق، الكنز (دار السابق للنشر، بيروت 1984).
(5) حسن سعيد الكرمي، المغني الأكبر (مكتبة لبنان، بيروت 1987).

فتحي عن الـ (Allegory) فترجمه "المجاز" و"النزعة المجازية".

[المجاز] طريقة في العرض حيث يرمز شخص أو حدث أو فكرة مجردة لنفسه ولشيء آخر معا، وبهذا يمكن تعريف المجاز بأنه استعارة موسعة. ونحن نجده في القصة حيث الشخصيات وأفعالها تفهم على أساس مختلف عن ظهورها السطحي ومعانيها السطحية فهناك معان موسعة تحت السطح تمتلك تصورات خلقية أو روحية أكبر دلالة من الحكاية نفسها تجعل الشخصيات رموزا لأشياء أخرى[1].

ورداً على إبراهيم فتحي بأن الـ (Allegory) هو المجاز، فإن هذا المصطلح (أي المجاز) واسع جدا وهو أنواع فمنه المجاز العقلي ومنه المجاز اللغوي، الذي ينقسم بدوره إلى مجاز استعاري ومجاز مرسل[2]. وأشار إبراهيم فتحي إلى مصطلح "المجاز البلاغي".

وهو مصطلح غير دقيق لأن المجاز نوع بلاغي، وليس هناك مجاز غير بلاغي[3]. ونظرا لتنوع مصطلح المجاز عند إبراهيم فتحي وعدم الدقة في تحديد العلاقة بينه وبين الـ (Allegory) فإنه لم يحظ بالترجمة الدقيقة لهذا المصطلح.

ويترجم الدكتور عبد الواحد لؤلؤة مصطلح الـ (Allegory) "الترميز" فيقول:

الترميز Allegory أراها أفضل كلمة عربية تفيد المعنى الإغريقي للكلمة التي تعني حرفيا (القول خلافا) أو (قول الشيء الآخر)، والترميز من المجاز الذي يقوم على توسيع الاستعارة حتى تخرج عن حدود الجملة فتصبح حكاية تطول وتقصر، ومن هنا يكون (الترميز) الإكثار من استعمال الرمز والتوسع فيه من باب (التفعيل) فالتكسير الإكثار من الكسر، ومثله التقتيل وهكذا[4].

ولكن يجب التأكيد هنا أن الدكتور عبد الواحد لؤلؤة لا يقصد بالترميز مصطلح الـ (Allegory) بل عملية الإكثار من استعمال الرمز، ولذا فإن الترميز يقابل في الإنكليزية كلمتي (allegorisation) أو (symbolization) أي إعطاء الشخصيات والأحداث معنى وطابعا رمزيين.

وتجدر الإشارة أيضاً إلى أن ترجمة الدكتور لؤلؤة تتسم بالاضطراب إذ إنه يستعمل مصطلح الـ (Allegory) بصيغته الأجنبية أحيانا، فيقول: "اليكوري: صفة واسم الحكاية الرمزية في الرواية والمسرحية"[5].

وهناك عدم استقرار أيضاً في ترجمته للعمل الذي يستند إلى الـ (Allegory) فمرة يترجمه "حكاية الرمز" ومرة أخرى

---

[1] إبراهيم فتحي، ص: 257، 310.

[2] الشيخ الإمام عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة . تحقيق هـ. رتير (دار المسيرة، بيروت، 1983) ص: 393، 372. وانظر أيضاً إلى إدريس الناقوري، المصطلح النقدي في نقد الشعر (دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1982) ص: 101.

[3] إبراهيم فتحي، ص: 311.

[4] د. عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، المجلد الرابع، ص: 367.

[5] د. عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، المجلد الأول، ص: 151.

يترجمه "الحكاية الرمزية"[1]، و"الحكاية الرمزية Allegory هي حكاية ترمز إلى معنى باطن غير ظاهرها من الحكاية، تغلب أن تكون ذات رمز ديني أو أخلاقي، وتختلف عن القصة الرمزية بالمعنى الحديث"[2].

ويتجلى اضطراب آخر في ترجمة الدكتور لؤلؤة إذ إننا نراه يعرب كلمة (Allegory) فيقول "النقد الأليغوري" و"التفسير الأليغوري" ويفسر هذا المصطلح أي الـ (Allegory) بقوله "الرمزي القصصي"، ويرى أن عبارة (a personal allegory) تعني رمزا قصصيا شخصيا"[3].

وأما الدكتور نذير العظمة فإنه يعرب هذا المصطلح أحيانا بـ "النزعة الأليغورية"، ولكنه في أغلب الأحيان يترجمه "مرموزة" ويشير مصطلح "مرموزة" إلى العمل البلاغي والنوع الأدبي القائم على (Allegory) في آن معاً[4]. ويرى الدكتور نذير العظمة معنيين في المرموزة: معنى ظاهري ومعنى باطني، والمعنى الباطني هو الذي يقصده الأدباء[5]. ولكن يجدر بنا التأكيد أن عدم التمييز بين المرموزة كنوع بلاغي والمرموزة كعمل أدبي يثير إشكالا نحن بغنى عنه.

وينحو جبرا إبراهيم جبرا نحو مختلفا فيدعو هذا المصطلح "الليجورة التقليدية" ولكن هذه التسمية . في النظر الفاحص . تشويه للمصطلح الإنجليزي لأنها تبتر عددا من حروفه[6]. ويربك هذا البتر قارىء العربية بدلا من أن يساعده على تذكر المصطلح الإنكليزي وبالإضافة إلى إرباك القارىء، يثير مصطلح جبرا "الليجورة التقليدية" السؤال الآتي: (هل هناك "ليجورة" غير تقليدية، وهل كلمة "تقليدية" انتقاص لشأن هذا المصطلح ومنزلته الأدبية أم إشارة إلى قدمه التاريخي؟).

ويدرك الدكتور محمد عصفور صعوبة ترجمة بعض المصطلحات الأدبية فيقول:

أعترف بأنني عجزت عن الاهتداء إلى مقابلات ترضيني لكلمات شائعة جدا في النقد الأدبي منها allegory فاستعملها بصيغتها الأجنبية[7].

إلا أن استعمال مصطلح (Allegory) بصيغته الأجنبية (أي أليغوري) يخلق

---

[1] د. عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، المجلد الأول، ص: 39.

[2] د. عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، المجلد الثالث، ص: 166، 282.

[3] William Shakespeare, The Tempest, edited by Frank Kermode (London, 1945), PP. Lxxx I - i.

وانظر أيضاً إلى ترجمة الدكتور لؤلؤة لمقدمة فرانك كيرمود التي أثبتها جبرا إبراهيم جبرا في تعريبه لهذه المسرحية، وليام شكسبير، العاصفة، تعريب جبرا إبراهيم جبرا (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1981) ص: 63، 64.

[4] نذير العظمة، سفر العنقاء (منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1996) ص: 43، 52، 186، 208.

[5] نذير العظمة، ص 208.

[6] إدموند ويلسون، قلعة آكسل، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا (منشورات وزارة الإعلام العراقية 1976) ص 62.

[7] رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ترجمة د. محمد عصفور (سلسلة عالم المعرفة الكويتية، 1987). ص 5، 7، 26، 273، 274، 284.

لبساً مع صيغة النسبة في اللغة العربية كأن نقول "نقد أليغوري" أو "تفسير أليغوري" وكذلك إذا استخدمنا "أليغوري" مع كلمة مؤنثة كقصة فإن الخلل في الربط بينهما يتضح تماما كقولنا: "قصة أليغوري".

إنني أرى أن تعدد ترجمات هذا المصطلح واللجوء إلى تعريبه أحيانا يعود إلى سبب رئيس وهو أن مصطلح الـ (Allegory) غير محدد بنوع بلاغي خاص، وإنما هو أسلوب بلاغي متنوع تشير دلالاته إلى معاني رمزية مقصودة، فهو يضم الاستعارة والتشبيه والكناية والرمز وترجمته "مرموزة" أو "ترميز" تدخلنا في متاهات مصطلح الرمز والمدرسة الرمزية الحديثة وترجمته "استعارة" أو "مجاز" تخلق الإشكال نفسه بسبب وجود مصطلحات أجنبية خاصة بهما.

لذا وفي ضوء ما تقدم، أدعو إلى تعريب هذا المصطلح نظرا لاحتوائه على أنواع بلاغية متعددة تكشف مكنونه، وتعبر عن جوهره، وينبع الاضطرار إلى تعريفه من حاجة حقيقية جاءت إثر تمحيص وبحث عميقين في مدى ملاءمته تلك الترجمات لهذا المصطلح.

وتأتي دعوتي للتعريب هنا وفقاً للمادة (17) من المبادىء الأساسية في اختيار المصطلحات العلمية ووضعها في ندوة توحيد منهجيات وضع المصطلح العلمي العربي (الرباط 18. 1981/2/20):

التعريب عند الحاجة وخاصة المصطلحات ذات الصيغة العالمية كالألفاظ ذات الأصل اليوناني أو اللاتيني أو أسماء العلماء المستعملة مصطلحات، أو العناصر والمركبات الكيماوية[1].

وطبقاً لهذه التوصية يمكننا أن نعرب هذا المصطلح بكلمة (الأليغوريا) لأن المصطلح الإنجليزي مشتق من هذه الكلمة الإغريقية والتي دخلت اللغة اللاتينية فيما بعد[2]. ومن كلمة (الأليغوريا) يمكننا أن نشتق النسبة مذكرا كانت أم مؤنثا كأن نقول النقد الأليغوري أو القصة الأليغورية وبهذا نكون قد أنزلنا هذا اللفظ المعرب على أوزان العربية حتى يكون عربياً أو بمنزلته[3]. وتعريب هذا المصطلح بياء ممدودة مستساغ في أيامنا هذه وخاصة بعد أن ألف قراءة العربية مصطلحات معربة كالتراجيديا (Tragedy) والكوميديا (Comedy) والجغرافية والجيولوجيا والبيولوجيا والفيزيولوجيا والسيميولوجيا وغيرها.

---

(1) د. محمود فهمي حجازي، الأسس اللغوية لعلم المصطلح (دار غريب، القاهرة 1994).

(2) انظر إلى أصل هذا المصطلح في الصفحة الأولى من هذا البحث.

(3) محمد ديداوي، علم الترجمة بين النظرية والتطبيق، (دار المعارف للطباعة والنشر، تونس، 1992) ص298.

وغني عن الذكر هنا أن القرآن الكريم ضم ألفاظاً كثيرة من لغات شتى: الرومية والفارسية والهندية والسريانية والحبشية والنبطية والعبرية حتى التركية[1]. وهذا دلالة على أن التعريب قديم جداً، ويجدر بنا التأكيد هنا أن اقتباس اللغة العربية، عند الضرورة، ألفاظاً أجنبية، لا يضيرها بل يغنيها ويحل المشكلات التي تعترض سبيل تعريب العلم وتعريب ا لتعليم شريطة أن يتم هذا الاقتباس بعد تعذر الترجمة والاشتقاق والمجاز والنحت[2].

ليلة الحنة

رواية

تواصل الأدبية نعمة خالد استكمال مشروعها الروائية عبر روايتها الجديدة (ليلة لحنة) التي تقف فيها عند تخوم الحكاية الشفهية عند البلاد/ الوطن والأحلام التي لا تصير واقعاً، لتأخذ من تلك الحكايات الشفهية جمرها الذي يشوي التهالك، واللامبالاة.

صور التراث الشعبي الفلسطيني تتناسلها

شحادة الخوري، دراسات في الترجمة والمصطلح ...ريب، (دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، 1989) 44، 41 . 43. وانظر إلى د. محمد إسماعيل بصل، .67

د. محمد إسماعيل بصل، حرية التعريب وأحكام العربية، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية العدد السادس 1996، ص 66.

الحكايات الشفهية.. لتصير مرايا للإنسان الذي علقت روحه بالتاريخ والجغرافية، وبالأرض التي صارت كتاباً لابدّ من مؤاخاته يتضح الدرب وتستقيم الخطا.

الرواية في حوالي (120) صفحة، وصادرة عام 2005 عن دار الشجرة للنشر والتوزيع بدمشق.

85

ترحال

النَّقْدُ المضلِّلُ

فاضل السفّان

النقدُ فنٌّ قائم بذاته، يستندُ إلى الذوقِ منطلقاً والمعرفة الموضوعية حدوداً وتبياناً، وعلى الناقد الحصيف أن يعرف حدود موضوعه، بناءً وتركيباً، ويتحسس مساره، نشأةً وتطوّراً، ويعرف حجمَ انعكاساته هدفاً ورؤيةً، حتى لا يكون مجرّد تخبّطٍ أو هذيانٍ، لا تُعرف أبعاده ولا تستقيم رؤاه فيكون أضحوكةً وتخريفاً يضرُ بمدّعيه، ويظهر ما تحتويه جَعْبته قبلَ أن يكون تعريفاً بالأثر المنقود ومن هذا التخبيط ما قرأته في أحد أعداد جريدة محلية، تقريضاً ونقداً تقويمياً لمجموعة شعريةٍ صدرت حديثاً لأحد شعراء الفرات الأعلام حيث بدتْ تلك الدراسة . مناقضةً للفكرة المطروحة شكلاً ومضموناً، وهنا أستعيد في الذاكرة قول شاعرنا القديم:

(الشعرُ صعبٌ وطويلٌ سلّمُه/ إذا ارتقى فيه الذي لا يعلمُهْ/ زلّت به إلى الحضيض قدمهْ/ يريد أن يعربه فيعجمَهْ).

وفي مثل هذا (التخبيص) ما حصل في نقد مجموعة قصصية على صفحات الجريدة ذاتها، حين ألهبت الدراسة النقديةُ جلدَ المؤلف بالوخزات الجارحة والشتائم (المؤدّبة) بذوق (شفّاف) وعباراتٍ لا يدرك كاتبها فحواها، وكأنّ النقدَ عندها يقوم على أسسٍ، بضاعتها المدحُ أو القدحُ ولا شيء سواهما. وتلك بليّة الفكر الفجّ والنظرة المتسرّعة واللعب على أوتار (ابتاع كلّه).

فالنقد مهمّةٌ ليستْ بالسهلة فهي إدراك معرفي ذو مناهج موضوعيةٍ تستند على أصول معرفية ضمن معطيات تقوم على التأثّر أولاً، وقد تسلك منهجَ النقد المدرسي، أو التاريخي أو البيئي أو النفسي أو غير ذلك من المناهج، وقد تخلط بين هذه المناهج جميعها، لتسير بعدها بخطاً ثابتة ومعاييرَ سليمة يدركها أهل الخبرة ولا تجور في ميزان التقويم قَدْحاً ولا مَدْحاً وهذا الأمر ينسحب على الفنون جميعها، بصرف النظر عن طبيعة الأثر المنقود، فلا ينبغي لناقد القصة أن يخوض في بحرها وهو يجهل عناصر تكوينها، كبناء الحبكة وتناميها مع الحدث وسيرورة الشخوص في تطوير البيئة واستمرارية السرد وتفاعله بالوصف والحوار.

وفي مجال الشعر على الناقد أن يدرك جانب الإيقاع الداخلي والخارجي في الأثر الموسيقي ويعرفُ معنى الإيحاء رمزاً وصورةً، ويمعن في الفكر والإدراك، ليميز بين الوهم والحقيقة دون أن تضلله الرؤيا أو ترهقه المباشرة في النظم. وقس على ذلك في كل فن من فنون القول، وكل جانب من جوانب المعرفة، لئلا يصبح الناقد مهرِّجاً أو مروِّجاً لبضاعته كدلاّل البازار في مزاد السلع الجاهزة أضف على ذلك كلّه مقدرةَ الناقد على إدراك قيمةِ اللفظ وإتقان تركيبه في العبارة اللغوية بناءً مكيناً وصياغةً صحيحة في موازين الأداء التعبيري، وخبرة عالية في مجال النحو والصرف وطريقة التوصيل وتلك مهمّة (لا يلقّاها إلا الذين صبروا ولا يلقّاها إلا ذو حظٍ عظيم).

ورحم الله امرأً عرف قدْرَه فوقف عنده.

2005/9/10م

شعر

جمرات من أريج النار

فايز خضّور

- 1 -

الحبُ مثلُ الموتْ،
يَستعمرُ الأيامْ...
والصمتُ قبرُ الصوتْ،
يا طفلةَ الأحلام

- 2 -

للخيانات، مليونُ شكلٍ شهيٍّ،
ولونٍ بهيٍّ،
وطَعمٍ عجيبِ المَذَاقْ...

قلْ لمن ينتوي خوضَ معمعة العِشقِ،
أن يقتني، قبلَ "صكِّ الوَلاءِ"،
صُكوكاً لعرسٍ "الطلاقْ"...

- 3 -

لا يذكُرُ العصفورُ شجوَ المطرْ
إلا إذا أوهاهُ ثلجُ الصقيعْ...
"يا كَلْبَةً" رادتْ، ودارتْ فوقَ صدر القمرْ
هل لامَسَتْ كفّاكِ دمعَ الربيع...؟!

- 4 -

كطفل يتيم،ينام على ظهر غيمهْ:
ويحلمُ بالراحلينَ، ولا يشتهي أيَّ حلوى
ولا لعبةً من ضياء المروج
ولا أغنياتٍ تُهدهدُ أجفانَه الناعساتِ،
ولا أيَّ وَعْدٍ تريفٍ...
سوى أن "يرى" بين زنديهِ "أمَّهْ"!!

- 5 -

شَعرةً، شعْرةً،
يَسقط العُمْرُ من سقف جمجمتي:
شعرةً، إثْرَ شعرهْ...!!
هل أقول: انْتهى كلُّ شيءٍ
وأَجْرَعُ نَخْبَ النهاياتِ،
ذكرى، تنِزُّ من الروح، مُرَّه...؟!

أم أعلِّلُ قولي:
لكلِّ أُفولٍ من الضوءِ سِحْر،
وكلِّ شروق من العَتْم غُرَّهْ...!

- 6 -

على جسر بغدادَ "جسر الأئمة"
كانوا ألوفاً من الهائمينَ،

ودجلةُ تحتهُمُ واجفُ النبضِ،
يَسْحَبُ أقدامَهُ الواهيهْ...!!
على جسر بغدادَ حَطّتْ "ملائكةُ القتلِ"،
شالت بهمْ، شال من شالَ،
ما ظلَّ منهمْ مُرِيَدُ، ولا رائَدُ، لا،
ولا منذرٌ يُستَدَلُّ بِهِ، آهِ...
لم يبق منهمْ سوى "تالِفِ الأحذيهْ"..!!
ونهرٍ من الدمعِ،
صَبَّ دَمَ الأرجوانِ
وروَّح يَروي مصبَّاتِه الخَاويهْ...!!
وما عاد راوٍ ليروي، فهل تبدعون لهم "راويهْ"؟!!

- 7 -

تَعِبْنا:
فمنذ اشتعال الخليقة بالزرعِ،
والناسُ تركضَ "خَلْفَ الرغيفِ".
وياما "توقّفَ" في صدرها النَبضُ،
وهي تُهرولُ: تدنو فينأى، يُطلُّ فتهفو.
وتلهثُ حتى شهيقِ التّلَفْ...!!
تعبنا:
ولم يَقِفِ "الركضُ" فينا
ولا البدرُ،
هذا الرغيفُ المدمىَّ "وَقَفْ"..!!

- 8 -

النارُ تَرجِعُ في ضراوتها، إلى حِضْن الهواءْ..
هو بئرُها الأولى
ونبعُ ضِرامها الأزليُّ
يسقيها، وخيمتُه السماء...!!

- 9 -

يهرب الوقتُ من يومنا،
مثلما يهربُ الغيثُ،
في تُرْبة قاحلهْ....!!
يهرُ الوقت كالبرقِ،
بين ضجيج المحطاتِ،
إذ تَصغِرُ الحافلهْ..!!
هكذا تختفي السنواتُ الأخيراتُ،
من عُمْرنا،
ساقطاتٍ،
كما تتساقطُ،
في هَبَّة الريح، أحلى الثمارْ...
هكذا، لا نرى الليلَ،
كيف أتانا،
ولا كيفَ مات النهارْ...؟!

91

شعر

ديفيد وايس

د. خالد محيي الدين البرادعي

(الحاخام اليهودي الذي نزع ستار الزيف عن بني جلدته، واتهمهم بالشر والطغيان وعداوة الله، وأنهم أقاموا دولة صهيونية مفتعلة على حساب شعب آمن في فلسطين. وهو يدافع عن قيم ومبادئ دينية ضمن جماعة من المثقفين اليهود، يؤمنون بما يؤمن به...).

مثلما قُلتَ خَطَّتِ الأقْلامُ
وَتَشَهَّتْ إِصْباحَها الأحْلامُ

واسْتَفاقَتْ على الجِراحِ الْمَرايا
عاكِساتٍ ما تَرْسُمُ الآلامُ

وَإِلى رَعْشَةِ السَّلامِ بِقَلْبٍ
ظَلَّ عُمْراً عَلى الحُروبِ يَنامُ

عَنْ خَلاصٍ مِنَ العُصورِ اللّواتي
هُنَّ نَفْيٌ وَغيلَةٌ وَصِدامُ

وَاسْتِلابٌ وَغُرْبَةٌ وَضَياعٌ
بَيْنَ شَرْقٍ وبَيْنَ غَرْبٍ يُقامُ

وَلُجوءٌ إلى شَتيتِ المَنافي
وَانْتِظارٌ لِعَوْدَةٍ لا تُرامُ
تِلْكَ حالُ الحياةِ في شَرِّ عَصْرٍ

ذاقَ ذُلَّ الطُّغاةِ قَبْلَ عُصورٍ
فَهُوَ والذُّل تَوْأَمٌ وَإِمامُ

سيمَ خَسْفَ المُسْتَعْمرينَ هَواناً
فإذا نَشْوَةُ الحَياةِ ارْتِطامُ

هكذا ظَنَّها وسارَ إليها
وَهوَ حَرْبٌ وَفِتْنَةٌ وَخِصامُ

وضَحايا مُسْتَضْعَفينَ أُذِلُّوا
واحْتَواهُمْ في بُرْدَتَيْهِ السَّلامُ

وَهُمُ الأَهْلُ والصِّحابُ بِأَرْضٍ
مُنْذُ ما كانَ جَدُّهُمْ آرامُ

خُلِقوا فَوْقَها وَساروا عَلَيْها
لَيْسَ في أَصْلِ خَلْقِهِمْ إِبْهامُ

لا احْتِلالاً وَلا اعْتِداءً وَغَزْواً
لا فِراراً تَقَصَّدوهُ فَهاموا

هُمْ فِلَسْطينُ نُكْهَةً وَتُراباً
نَالَهُ ما تَنالُه الأَوْرامُ

بَيْنَ باغٍ لَهُ الطُّغاةُ نَصيرٌ
يَفْتَديهِ عَدُوُّهُ الإِسْلامُ

ديفيد وايس

وَهَواءً وَمَا يَصُبُّ الغَمامُ

وَلِساناً من القَديمِ مُبيناً
يَعْرُبِيّاً فُكَّتْ بِهِ الأَخْتامُ
وَتُراثاً هُمْ صانِعوهُ تِباعاً
يَتَنامى بِقَدْرِ ما قَدْ تَناموا

وَالْمَداميكُ في عَتيق المَباني
لَيَّنَتْ طينَها مِنْهُمُ الأَقْدامُ

وَلَوْ اسْتُنْطِقَتْ حِجارُ فِلِسْطِينَ
لقالَتْ أَهْلي عَلَيْكُمُ سَلامُ

* * *

وَيَجيءُ الطّاغوتُ سِرّاً وجَهْراً
وَاحْتِيالاً تَسوقُهُ الآثامُ

فَيَزيحُ الدِّيارُ عَمَّنْ بَناها
مُثْقَلاتٍ بِبَغْيِهِ الأَعْوامُ

وَالطَّواحينُ رَمْزُ كُلِّ جِهادٍ
لِلأَعاريبِ يَوْمَ يَغْلي الخِصامُ

وَيَصيحونَ لِلْجِهادِ نَهاراً
وَمَساءً تُغْنيهُم الأَحْلامُ

وَالأَكاذيبُ عَنْ نِضالٍ قَريبٍ

ديفيد وايس

وَالملايينُ حوْلَهُمْ أَغْنامُ

يَسْتَخِفُّونَ بِالرَّعيَّةِ عَمْداً
وَرَأَوْا لَذَّةَ الشَّهادَةِ نَصْراً

وَالرَّعايا سِلاحُها الإِعْظامُ
مِنْ أساطِينِ مَجْدِهِ (القَسَّامُ)

تَعْبُدَ الفَرْدَ حاكِماً وَوَلِيّاً
وَدَمٌ يَدْفَعُ الدِّماءَ حَثيثاً

وَهِيَ تَدْري بِأَنَّ ذاكَ حَرامُ
وَيُواري آلافَهُنَّ الرُّغامُ

عَفْوَ ديفيدَ إِنْ نَزَعْتُ سُتوراً
وَمَشى المَوْتُ باسِطاً راحَتَيْهِ

عَنْ عُيوبٍ تَلُفُّها الأَعْلامُ
هادئٌ تارَةً وَأُخْرى زُؤامُ

وَحُروبٍ كَالرَّكْضِ في النَّوْمِ لَكِنْ
يَصْطَفي مَرَّةً وَيَعْشو مِراراً

أَيُّ نَصرٍ يَنْشَقُّ عَنْهُ المَنامُ
وَلَهُ الكُلُّ موطئٌ وَمَنامُ

وَبَنو دينِكَ الطُّغاةُ اسْتَراحوا
قيلَ عُنْفٌ ولَمْ يُقولوا احْتِلالٌ

في دِيارٍ يُقالُ عَنْها حَرامُ
أَشْعَلَ العُنْفَ فاسْتَحَرَّ الحِمامُ

وَأَنا الآنَ أَسْتَغيثُ بِشَيْخٍ
أَنْتَ ديفيدُ لَيْسَ أَلْفُ زَعيمٍ

طاهِرَ الثَّوْبِ مِلْؤُهُ الإِقْدامُ
عَرَبِيٍّ جِهادُهُمْ أَوْهامُ

لامَسَ النَّكْبَةَ المُثولَ بَنوها
بَعْدَ سِتِّينَ عامٍ صُراخٍ

سَتَّرَتْهُمُ بَعْدَ اللُّجوءِ الْخِيامُ
غالَهُمْ طائِفُ الهَوانِ فَغاموا

صَنَعَتْ مِنْهُمُ المَقاتِلُ حَرْباً
لا حَديثٌ عَنْ الجِهادِ مُبينٌ

فَتَتالى الرَّدى وسالَ الرُّكامُ
أَوْ خَفِيٌّ لَكِنَّهُ الإِعْجامُ

وَالمُفادونَ يَفْتَدونَ بِلاداً
أَطْفَأَ الرُّعْبُ ضَوْءَهُمْ فَتَهاووا

بَعْدَ ما فَتَّ قَلْبَها الإِيلامُ
في ظَلامٍ يَطْفو عَلَيْهِ الظَّلامُ

شعر

ديفيد وايس

دَمْتَ لِلْصِدْقِ صَفْحَةً وَلِساناً
لِنُنادي: نَصيرُنا حاخامُ

وَرَمونا بالمُوبِقاتِ اتِّهاماً
فَتَوارَتْ عَنْ نَصْرِنا الأَيَّامُ

أَوْقَدَ الضَّوْءَ في الطَّريق إِلَيْنا
لِيُرينا ما خَطَّتِ الأَقْلامُ

فَتَوَلَّ الدِّفاعَ عَنَّا فَإِنّا
أَلْجَمَتْنا الهَزَّاتُ بِئْسَ اللِّجامُ

وَكِتاباً قَدْ شُوِّهَتْ صَفْحَتاهُ
فاصْطَفاهُ بَعْدَ الحَلالِ الحَرامُ

وَيَدُ القَهْرِ حَوَّلَتْنا حُطاماً
بَيْدَ أَنّا نَعي بِأَنّا حُطامُ

وَتَوَلّى الطُّغاةُ ما جاءَ فيهِ
ما نَهاهُمْ عَنِ الضَّلالِ إِمامُ

وَاعْذُرِ الأُمَّةَ الجَريحَ بِعَصْرٍ
يَتَوَلّى تَسْييرهُ الحُكَّامُ

فَأَقَروا لِلْبَغْيِ ما يَبْتَغيهِ
مِنْ ضَحايا يَخونُهُنَّ الكَلامُ

كُلُّ ما فيهِ نَزْوَةٌ وَجُنوحٌ
وَبَغاءٌ وَرِيبَةٌ وَانْتِقامُ

أَوْقَفونا عَنِ السُّرى يَوْمَ كُنّا
نَصْنَعُ الضَّوْءَ فاسْتَفاقُ النِّيامُ

وَجُنونٌ يُراوِدَ الكِبْرَ فيمَن
قيلَ عَنْهُمْ بينَ الطُّغاةِ عِظامُ

وَسُرانا الهُدى يَشُدُّ إِلَيْهِ
مَنْ طَغاهُمْ بِرُعْبِهِ الإِظْلامُ

صَبَغوا الأَرْضَ بِالدِّماءِ وَنادوا
هَمُّنا الأَمْنُ والهُدى والسَّلامُ

وَتَغَشَّاهُمُ الضَّلالُ نَهاراً
ومَساءً تَلْقاهُمُ الأَصْنامُ

أَتَراهُمْ بِجَهْلِهِمْ قَدْ تَخَفُّوا
مِثْلَما يُظْهِرُ الغَباءَ النَّعامُ

لا نُباهي بِالغابِراتِ وَلَكِنْ
أَنْكَروا مَجْدَنا فَغامَ المَقامُ

وإذا المُحْصَناتُ نادَيْنَ قَهْراً
إِرْحَموا ما تُكِنُّهُ الأَرْحامُ

ديفيد وايس

قَهْقَهَ البَغْيُ عَبْرَ كُلَّ اِتّجاهٍ
ثُمَّ نادى: في راحَتَيَّ الزِّمامُ

وَإذا شِئْتَ أَنْ تَرى مَنْ أُهينوا
وتَتَالى عَلَيْهِمُ الإِرْغامُ

فَاسْأَلِ النَّاسَ في العُصورِ الخَوالي
كَمْ بِناءً لِلْمَكْرُماتِ أَقاموا

وَأَشادوا مِنَ المَدائِنِ كَوْناً
يَوْمَ سُكْنى الأَقْوامِ كانَتْ خِيامُ

بَيْنَ عكّا وَعَسْقَلانَ وَحَيْفا
آبِداتٌ ضاقَتْ بِها الأَرْقامُ

فَابْتِداءُ التَّاريخِ مِنْهُمْ تَنامى
مِنْ عَماءٍ حَتى ارْتَداهُ الكَلامُ

فَمَنِ اخْتارَ لِلْجَليلِ رُباهُ
وَلِبيسانَ ما يَشاءُ الدَّوامُ

وجِبالُ الخَليلِ مَنْ طافَ فيها
قَبْلَ موسى وَأَسْلَمَتْ أَقْوامُ

وَجِنينُ الفِداءُ مَوْسِمُ خَيْرٍ
كُلُّ ما فيهِ لِلْعَطاءِ وِسامُ

* * *

فَأَنْشُر الضَّوْءَ أَيُّها الحاخامُ
فَوْقَ عَصْرٍ تَخُضُّهُ الآلامُ

عَلَّ شَعْباً مِنَ المَذابِحِ يَنْجو
في زَمانٍ يَسوقُهُ الظُّلاَّمُ

مِنْ طُغاةٍ صَغيرهُمْ سامِرِيٌّ
وَلَهُ العِجْلُ مُرْشِدٌ رَجَّامُ

هَلْ فِلِسْطينُ دَوْلَةٌ لِيَهوذا
وَلَهُ فَوْقَ أَرْضِها أَزْلامُ

أَمْ غُزاةٌ تَحَرَّكَ الوَحْشُ فيهِمْ
وَبِوَحْشِ الإِنْسانِ يَغْلي الضِّرامُ

هَلْ يُواري الوُحوشَ في الغَزْوِ سِتْرٌ
وَتُراثُ المُسْتَوْحِشِ الإِجْرامُ

هَلْ لأَطْفالِ غَزَّةٍ وَأَريحا
واقِياتٌ إِذا اسْتُثيرَ الْحِمامُ

كُلَّ يَوْمٍ يُجَنْدِلُ القَتْلَ طِفْلاً
وَمَعَ الصُّبْحِ يَكْثُرُ الأَيْتامُ

وَيَنامُ الأَطْفالُ في المَوْتِ قَتْلاً
قَبْلَ أَنْ يَلْمَسَ الشِّفاهَ الفِطامُ

وكأنَّ الوُجودَ غَدْرٌ وَشَرٌّ
وَحَياةُ المُسْتَضْعَفينَ انْتِقامُ

فَهَلِ الكَوْكَبُ الشَّقِيَّ لِشَعْبٍ
دونَ شَعْبٍ غَنيمَةٌ واقْتِسامُ

مِثْلَما الغابُ لِلضَواري جِنانٌ
وَلَهُمْ مِنْ ضِعافِهِمْ إِطْعامُ

هكَذا العَصْرُ وَالضَّحايا سُيولٌ
يَتَدَفَّقْنَ هائِجٌ وَعُرامُ

ـبّاحُ البَهِيُّ ساحَةُ حَرْبٍ
ـثِيّاتُ نَزْوَةٌ وَاقْتِحامُ

ا نَحْنُ أَيُّها الحاخامُ
ـلّى فَأَيْنَ مِنا السَّلامُ

* * *

ديفيد وايس

2004/2/10

شعر

98

شعر

زيارة

جابر خير بك

مرَّتْ على كوخي وزارتْ مربعي   في غفلةٍ، وأتت لغير الموضع

حسناءُ ترفل بالجمال الأرفع   فرنت إليَّ بعزةٍ وتكبرٍ

وتبسَّمتْ تيهاً كأن عيونَها   وبدت كبدرٍ كاملٍ في المطلع

لهفْى تفتِّش عن فؤادٍ طَيِّع   خبأتُ نفسي خلف ضَعف مشاعري

فسألتُ زائرتي الجميلةَ هل أنا   ولعنتُ في سري غباءَ تسرّعي

مَنْ تقصدين؟ وأرجو أن لا ترجعي   قالتْ وقد غمر الحياءُ خدودَها

أم ضيعتْ شمس الزمان طريقها   فتوردتْ في ألف لونٍ أروع

شعر

زيارة

أنا ما أضعتُ الدرب لكن ساقني
شوقي لرؤية من يعيش بمخدعي
كل الدواوين التي أصدرتَها
جمَّعْتُها وتعيش في بيتي معي
خبأتُها حِرصاً وتحت وسادتي
ليقرّ جفني إذْ تلامسُ
فلقد قرأتُ ملاحماً وقصائداً
فيها من الأدب الرفيـ
فسحرتُ في وزن البيان وشدَّني
حلوُ الكلام وألفُ بيـ
فأتيتُ أحمل صورةً عن شاعرٍ
رسم القوافي كالنجو
وحلمتُ أن أحظى بوعدٍ ساحرٍ
أصفى وأنقى من زلال الصبح

***

سكتتْ وغضَّتْ طرفَها وتمايلتْ
خجلى بتمتمةٍ تلامس مسمعي
فتعلق القلب الظميُّ بحسنها
وتسارع الخفقان خلف الأضلُعِ
وصحوتُ من حلم يراود مقلتي
ليعبَّ من هذا الجمال تطلعي
خاطبتها والشوق ينهش في دمي
ويغور في صدري كطعنةِ مبضع
يا حلوتي أهلاً بمن جاءت إلى
كوخي وزارت كالكواكب مهجعي
أنا لا أقول الشعرَ إلاَّ عندما
أحظى بفاتنةٍ وجيدٍ أتلع
فتثور في قلمي الوفيِّ عواطفي
ويصبُّها فوق الصحائف مدمعي

***

شكراً لزائرتي وألف تحيةٍ
من صادقٍ بالحبِّ لا من مدعي
عودي فإني يا جميلةُ حالمٌ
بزيارةٍ أخرى لهذا الموقع
أو لوّحي ببنانِ كفك مرةً
أسعى إليك ولو بذلك مصرعي
وإذا أتيتِ وجدتِ قلباً حارساً
صادي الجوانحِ عند بابٍ مُشرع

زيارة

ردتْ عليَّ ببسمتين وغادرتْ

عجلى. وغابت كالسراب ببلقعِ

تركتْ على الكرسيِّ شالاً أخضراً

يغتال باصرتي ويقلق مضجعي

فضممته وشممتُ عطراً رائعاً

ما زال يعصف بالفؤاد المولع

وطويتُ أحزاني وعدتُ كما أنا

بين الدفاتر لا أحسُّ ولا أعي

شعر

كل شيءٍ
الآن كل شيء

قصائد شعرية معذبة برهافتها وقربها وحضورها الذي يربك الذات المطمئنة إلى غفلتها.. كتبها الشاعر الألماني فيرنر شبرنغر (مواليد 1923) وترجمها الدكتور الشاعر شاكر مطلق، وصدرت حديثاً في (2005) عبر ديوان كبير الحجم (310 صفحات) عن منشورات وزارة الثقافة بدمشق.

تقول القصائد حكايات الذات وقد صدها العشق، أو عذابها والانتظار، أو حلمها بالسعادة، أو خيباتها والأسى أو مواعيدها والغد الذي يأتي ولا يأتي.

102

شعر

سلطان الزّنبق...

"إلى أطفال كبروا قبل الأوان
فوق تراب فلسطين"

يوسف عويّد الصّياصنة

مُفْرَدٌ...
ينهضُ من حزن الملايين ربابَهْ..
يَقتفيهِ الزَّعترُ البريُّ
متنعلاً سرابَ البيدِ يستجلي عذابَهْ...
مُثقلٌ بالصّمتِ
قبلَ الجودِ بالأنفاسِ
لا يُعطي
جوابَهُ...
برعمٌ، أشعلَ رمحَ اللّيلِ
يصحو من فضاء اللَّحدِ غابَهْ..
كلّما أحرقَها البركانُ،
تُحييها سَحابَهُ...

* * *

لم يجرحْ خدَّ الوردةِ مزهرْ..
لم يجرحْ ليلكَها...
تركضُ خلفَ فراشاتِ اللَّحنِ
غزالاً،
يوقفُها بين مقامِ السَّاعدِ

والضّلعِ السَّائبِ
يشربُ من فمها الكوْثَرَ،
في عَلٍّ، أسمرُ..
تفرحُ...
يرمي ياقوتَ خواتمهِ
فوق بياضِ أصابعها،
تسألُ: هل يكبرُ غصنٌ.
"لَوْلحَهُ" الحُسْنُ
على أبوابِ الخافقِ، أخضرُ؟..
لا تدري...
هل من ريٍّ نشوتُها،
أم راحَ البرعمُ
يدفعُ أمواجَ النّهدينِ
ليشربَ من جامِ الثَّغرِ،
فيوفقُهُ المُنْتَحرُ؟..
عصفورٌ طفلٌ، فوقَ حبالِ الغابةِ،
ينشرُ قمصانَ البحرِ فيعثرُ..
يركض خلفَ خرافِ الغيمِ
غزالاً من قصبِ السُّكّرِ.
يعبثُ بالعِهْنِ،
يلمُّ حواشيهِ وينثرُ..
كَفَّانِ لِحضْنِ الضَحكةِ
إن سالت
تروي بستانَ الرّوحِ،
وعينانِ، وتحتارْ،

أنيسانُ في الموعدِ
أم مرمرُ؟
أوْغَلَ في العتمةِ،
يجمعُ من أكمامِ المنِ الغَائبِ
ما يلقى...
أوصتهْ العَرّافَةْ
في يوم الرّيحِ،
إذا اتَّشَحَتْ أقمارُ بالحزنِ،
سراجاً في كفِّ النّخلةِ تبقى..
تبحُ عن أمٍّ،
تحتسبُ الطّفلَ الأغلى،
يرحلُ مثلَ نجوم الصّبحِ،
وتفرطُ من عنقود القلبِ،
بدوراً للعتمِ القادمِ،
ما نامت ليلةَ عاصفةِ الأقصى
في البيتْ...
ظلّت تقطفُ
حتى غابت خلفَ جدارِ الدَّمعةِ،
باقَةَ وردٍ للنَّعْشِ،
وباقةَ عُمْرٍ للمَيْتْ..
تقرأ، إن عَسَّ الحزنُ
وآذَنَ كنعانُ الأوَّلُ،
والتّالي، بالقُوَّةِ تبقى..
والسَّيفُ وشاحَ الحكمةِ،
والموتُ على أدراجِ القدسِ،

لعاشقها مَرْقى...

يا عبري!! أذِّنْ بالنَّاسِ،

العُمْرَةُ أن تذهبَ مُرْتَجِزاً

سيفيِنِ،

إلى "الرّطبةِ" و"الأقصى"..

للخلدِ مواقيتُ،

والإثمُ لمن أدركهُ الوقتُ

بلا مَهْرٍ،

والعارُ لمن يعصى..

* * *

لا يأمَنُ من يدخل بيتَ

"أبي سفيانْ"

معلولٌ، تقتلُهُ العِنَّهْ،

يَسْتَغْفِرُ،

والأزرقُ يُبقيهِ

على قارعةِ النَّشوةِ

شلواً عطشانْ..

يَستعطي أَمْنَ قبلتهِ

ممن يقطفُ أعناقَ الأطفالِ

وروداً للهيكلِ،

واغتال "الطَّنْطورة" وألّيطاني"

و"الجولانْ"...

يُقطعهم صُنْبور النِّفطِ

ويُصورُ قانونَ الإذْعَانْ..

أَلْقِمْ "مقلاعَكَ"،

إبداعٌ جدَّدَ إبداعاً

لا تطلبْ مِنَّةَ من خانْ..

فالميِّتْ يغشاهُ الرَّمَّامُ،

ويغشاهُ الضَّاري والدِّيدانْ..

بيعوا ما شئتم...

بيعوا البرميلَ بسبعينَ..

سنأخذ عمرَ فراش

يعشقُ وصباح النّورِ

ونستشهدُ..

بيعوا ما شئتم،

من سُمِّ الإبرةِ

يعبرُ للبرزخِ،

مَن يخلدُ...

* * *

مرّ التّمساحُ ينشّفُ دمعةَ "شارونَ"

بمنديلِ "الضِّفّةِ"

يُقطعهُ "القدسَ"،

وميراثَ "الصّخرةِ" والأقصى...

يُطلقُ عقباناً، من نارٍ،

تدفعُ أمواجَ البحرِ،

لتغرقَ "غزّةَ"

قلنا: وهمٌ أرْجَفَهُ شُذَاذُ

من قبلُ، وأخرَقُ..

غزّةُ، لو شاءت تنطقُ..
لو شاءت تُغرقُ ماءَ البحرِ،
ولو شاءتْ أن تصبحَ فانوساً
صارتْ..
وائتمَّ بها المغربُ والمشرقُ...
غزةُ،
مَن لا يعرفُ قامةَ هاشمَ؟
هذا الصَّخرْ
تَصَلَّبَ قبلَ برودِ الكوكبِ،
لا يُغْلَقُ..

* * *

ناديتُ امرأةً كفّاها نبعُ نبيذٍ،
تمشي خلف خطاها
أسيجةُ الوردِ،
حقولٌ، أبراجٌ، أرصفةٌ،
مئذنةٌ حدباءْ..
كان المشهدُ أوسعَ
من رؤيا الوردةِ،
خانت
"قبل أذانِ الدّيكِ" الأضواءْ...
أوقفني "زيدُ الخيل" يُعاتبني.
أين الخيلُ، تجيء من الأقصى
"للأقصى"؟..
تقطعُ بيداً يرهبُها الدّامسُ،
لا تُحصى..
يا زيد!!
ارتاضَ مداركنَا الخُشخاشُ،
وأدركنا خوفٌ،
تطحننا عانسُ جنٍّ،
فوق رَحَى رَعْنَاءْ..
نَذْرى، "هالوكاً"
في بيدٍ عاقرةٍ،
نلبسُ في مملكةِ الأقزام
رداءَ الحرباءْ..
كالغيم الخائنِ،
لا نُمطرُ،
إلا في أرض الأعداءْ..
يا زيد!! اكتبْ
إن ظلَّ سخامٌ،
"جفرا" تكتظّ عناقيداً،
عاشقةٌ تصنع أشبالاً،
ترفعُ جدران البيتِ "الهاشلِ"
في طيّاتِ "الشَّمْلَةِ"،
تَحْدَوْدِبُ،
تُفْرَدُ أضلاعُ القُبَّةِ،
تسنُدها ضلعاً ضلعاً،
تمسُي تفتح نافذةَ المستقبلِ،
مئذَنَةً شَمّاءْ..
لازالت.

سلطان الزّنبق...

من خمسين حصاداً،
حين تنامُ عيونْ العتمةِ،
تنسجُ أطفالاً
من صوف الغربةِ،
"جَفْرا" سنبلةٌ
تفرط سبعين،
مئينَ وأَزْيَدْ..
توقدُ أعواد الصّبرِ
بموقدِ منفاها...
قيسٌ، لا زالَ
يراودُ مومسةَ "السِّلْمِ"
ويمشي من غير ظلالٍ،
أشجار "الغَرْقَدِ" تسألهُ
أن يرحلَ،
أن يُقْتَلَ، أن يَقْتُلَ،
لا ظلّ لمن ليس له ظلٌّ،
أو سقفٌ، أو خيلٌ،
أو سيفٌ...
هل يُؤْمَنُ من يحمل باليمنى بيتاً
يُعرفَ من رائحةِ الكبّادْ؟..
هل يُؤْمَنُ من يحملُ باليسرى قاموساً،
من "سومرَ" حتى "جِلْعَادْ"؟..
هل يؤمنُ من يطلبُ ميراثاً
حين يجيءُ على ميعادْ؟..
"جفرا" لازالت تعزفُ
في أطراف المنفى دمعتَها
والقوسُ تغالطُ،
تسحبُ أذيالَ المطرفِ،
فوقَ جمار "الرّبع الخالي"..
تُحصي ذرّاتِ الرّملِ،
وتصادُ ظِباءَ الشّعرِ،
من الطَّلَلِ البالي..
تستشفي قرحاً،
نجديَّ النّزفِ،
عصيَّ البُرْءِ على الأَدْواءْ...
مالَ "الظِّلّيلُ"
ومالَ غَبيطُ "الظِّلّيلِ"،
وضاعَ الملكْ،
وغابتْ "ذِرْعَاتُ" وراء الكثبانِ،
برودُ الرُّوم معطَّرةٌ بالموتِ،
فمن يبكيكَ ببرِّ الغُربةِ،
غيرُ الرُّمْحِ الأجردْ؟..
مَن يعرفُ قبرَ الظّلِيّلِ،
لأعطيهِ الأدْهَمَ، والرّشْمَةَ والمقودْ؟
مَنْ يعرفُ قبرَ الظّلّيلِ
لنكتبَ بسملةَ المُسْتَنْجِد بالرّومِ
يموتُ مشرّدْ...؟
من يخبر "سادات" الأمّةِ
أن الزّيتَ بمصباحِ الصَّبر قليلٌ،
إن هبّت في العرق

رياحُ النّخْوَةِ ينفدْ...
أعطيهِ الجائزةَ المحجوبةَ
عن فِقْهِ "الحلاّج"
وعن طفلٍ في "الضّفّةِ"
حين تمرّدْ..

* * *

تنأى بالرّكبِ الكثبانُ،
و"جفرا" تذرفُ أبياتَ الشّعرِ،
وتُنشدها، إن نامت عينُ
أميرِ الجندِ، دموعاً خرساءْ...
عينٌ بالعينِ،
وبيتُ بالكوخِ،
وتجديعُ الأوداجِ
بتكسيرِ الأعضاءْ،
والبادىء في شرعِ الله
الأظلمُ،
ما نَفْعُ الحكمةِ حين يَخيبُ الطّبُّ
ويستشري في الجسم الدّاءْ؟...
صبرا، شاتيلا، قانا، داعلُ،
بابُ الوادْ..
هل ننسى أجساداً
في عمر الورد
ولا زالت تقطر
في الملجأ، في بغداد؟..

من يخبر "نيرونَ" الأوّلَ
والثاني
والعاشق بينهما،
من يخبر "مونيكا"
تترك نهديها
فوقَ حبالِ البيتِ الأبيضِ
كي تجلسَ في شبّاكِ الهاتفِ
تُكملُ زينتَها،
أنَّ الدّمعَةَ من ماسٍ
لا نذرفها بين يَدَيِّ الأوغادْ..
من يخبر نيرون الثاني،
أنّ الأطفالَ يعرّونَ الشّمعَ،
أكاليلَ الغارِ،
وفي القدسِ الميعادُ،
وفي بغدادْ..
أسألُ أهلَ السّلِم الفاترِ،
من كلِّ جهاتِ الأرضِ
يجيءُ الموتُ،
نَعُدُّ،
التِّلْفازُ يَعُدُّ،
المُقرىءُ،
والحفّارُ على أضلاع القبر يعدُّ
فهل يُرجعُ قتلانا التَّعدادْ؟..
ما الهمُّ إذا كانت تنقصُ
أعوادُ القتلى أو تزدادْ؟..

ما الهمُّ، وما الهمُّ؟
فالأرض تضيقُ بشعبينِ،
فإمّا نحنُ، وإما نحنُ،
ولا ثانٍ يَزْحَمُنا،
حتى ينبتَ للحنظل ريشٌ،
أو يركبَ أجنحةَ الثّأر
الكبّاد..
"أن يرجع حيّاً"
هَلْهِلْ ما شئت،
فأذنُ السَّيفِ بها وَقْرٌ،
حتى تَهْدِلَ قمريّةُ "تغلب"
أو تنسى ميعادَ النَّوْحِ الأكبادْ..
أن يخرجَ أطفالُ الضّفّةِ،
أيديهم تقطرُ بالوردِ
لتزيين السَّاحةِ للأعيادْ..
أن يرجعَ سلطانُ الزّنبقْ..
حيّاً يُرْزَقْ..
يدخلُ في المُطْلَقْ..
يختزنُ النُّورَ لمشكاةٍ
تَشهدُ من كان الأسبقَ،
إن لفّت أدراجُ
"الفَزْعَةِ"، والأرشقْ..
هزّي ريحانَ النّعشِ الأخضرِ
هزّي باليمنى، باليُسرى،
بالقلب النّازفِ،
بالهُدْبِ،
ترخُّ الغيمةُ يا "جَفْرا" أعماراً،
قاماتُ النّعناعِ الأخضرِ،
من كلّ مقابر قتلانا
تترفّقْ..
يهتزّ "البَلْعَاسُ"
ويمشي في عرضِ الصَّحراءِ صبيّاً،
يهتزُّ "الشَّيخُ" الطّاعن في الأسرِ،
ويهتزُّ "الجَرْمَقْ"..
تَسَّاقَطُ أوراقُ
من أغصانِ الطّفلِ
وأغصانُ تصفرُ..
والأرضُ، الأمُّ، برفقِ الثّكلى
تحتضنُ السَّاعِدَ،
والوجهَ السّاجي واليَدُّ..
وجهٌ يمتدُّ،
ويمتدُّ،
ويمتدُّ..
من رَوْحِ الجنَّةِ للّحْدْ...
يتلو ميثاقَ السّيفِ
المصقولِ الحَدّ..
في دفءِ الصُّحبةِ أحببنا
من عاشَ
ومن صار مُخَلَّدْ..
فرداً، جمعاً،

سلطان الزّنبق...

ذكراً، أنثى،
قد "شالَ" البيت بكفٍّ
واستشهدْ..
واختلطت كلُّ الأسماءِ
ببابِ القلب،
"وفاءٌ" "فارسُ عودة"
"عبدُ الله" "محمّدْ"...
بين السبّابةِ والطلقةِ
ضاعت كلُّ الأسماءِ،
وقامَ الرّقمَ الأوحدْ..
شاهدَ وجهَ القاتلِ،
كان يصوّبُ بين الحاجبِ والحاجبْ..
شاهدَ خوفاً من أعماق العينين
يُطلُّ، وإصراراً مرعبْ...
شاهدَ صَوْمَعَةِ الشّاهدِ،
مثلَ زَبَانى ذيلِ العقربِ،
تهتزُّ
فأسبلَ جفنيهِ،
وظلَّ الشّارعُ بينهما بحراً،
والطَّلقَةُ مركبْ..
ما ارتعشَ الجفنُ،
فراحَ يُفتِّشُ في أرصفَةِ
الصَّدرِ المتْئمِ
عن صيدٍ أقربْ..
ما ارتعشَ القلبُ،
فراح يفتّش في أرجاءِ العُشِّ البارِدِ،
عن عصفورٍ،
لاذَ بريشِ الصَّدرِ الخامدِ،
أزْغَبْ..
أغفى..
طفلٌ عصفورٌ
أم عصفورٌ طفلٌ؟
يحلمُ بالحضنِ الوارفِ،
بالعودةِ..
والغالبُ، حين نعودُ
على قلبٍ،
يُغْلَبُ...

آخر.. أول الطقس

شعر

نشيد شعري جديد للشاعر توفيق أحمد، يفصح بوضوح لا مراء فيه عن شاعرية نفور إلى اكتناه جوهر الحداثة والتجديد، وترسّم الحالات الروحية التي يحدثها النص الجميل في النفس

العدد 17

2006

والروح معاً.

قصائد مكتوبة في الظلال، مشبعة بالري وهي ستساكن الروح في تجوالها وتشوفاتها وقلقها، ومشبعة بالجمال الذي يليق بالشعر الأصيل.

(آخر... أول الطقس) ديوان شعر صادر حديثاً عن منشورات اتحاد الكتاب العرب 2005، وغلافه للفنان
حازم عودة.

112

شعر

أَرِكا.. ودريسدن[1]..
وَالمساء

محمد منذر لطفي

- 1 -

المساءْ..   !

وعذارى الليل في حضن السماءْ

تتألّقْ

وأطلَّ البدرُ في زهوٍ على "دريسْدِنَ"..

وشَّى ليلها بالسِّحرِ..

.. بالأحلامِ والحبِّ.. فأغدقْ

ألفَ شلاّلِ عبيرٍ.. وضياءْ

كُلُّ شيءٍ في مسائي يتألّقْ

كل شيء شرب السحر.. وصفّقْ

حلوتي الشقراءَ.. يا نبعَ أغانيَّ.. تَدَفّقْ

جلستْ في الشُّرفة الغنَّاء جذلى

تَنثرُ الفتنةَ في زهوٍ.. وتعشقْ

تَغزلُ الأحلام في صمتٍ.. وتغرقْ

وأنا القادمُ من "جِلَّقَ"[57].. من بوَّابة الشرقِ..

ومن عاصمة العشقِ..

---

[56] إحدى أجمل مدن ألمانيا وأوربا على الإطلاق.

[57] دمشق.

أنا .. يأكلُني الشوقُ النبيذيُ.. المُعَتَّقْ

- 2 -

أنتِ يا فاتنتي يا "أَرِكا".. يا نجمةَ الصبح الأنيقهْ

أنتِ يا جنّيتي في درب آلامي العتيقهْ

لا تقولي: نسيَ الحُبَّ.. وطارْ

إنَّ قلبي لكِ يا شمسَ النهارْ

إنني أشعرُ أني اليوم أغنى "شهريارْ"

وأرى أنكِ أحلى "شهرزادْ"

فأنا القادمُ من بوابة الشرقِ..

وفي الأعماق حُلمُ "السِّندبادْ"

إنني أرسمُ في لوح الهوى أشهى الصُّوَرْ

لأرى حقلاً.. وشمساً.. وقمرْ

وأرى كوخاً.. تمطّى في دلالْ

فوق هامات السَواقي والتلالْ

وينابيعَ آلٍ.. وجبالْ

وبقربي "حلوةٌ" قد لفَّها السِّحرُ بشالْ

عندما يتَّحد الواقعُ بالحلمْ.. كما شاء الخيالْ

- 3 -

يا صديقهْ..!

يا "أريكا" الفتنةُ الشقراءُ.. يا أغلى صديقهْ..!

قمران اليوم في "دريسْدِنَ" في زهوٍ أطلاَّ

ملأ قلبي غراماً عندما لاحا.. وهلاَّ

قمرُ الليل.. وأنتِ

غير أنَّ القمر الفضيَّ.. كالنجم.. بعيدْ

بينما أنتِ بقربي

وهواكِ اليوم قد أسعدَ قلبي

وأضاءَ - العمرَ - دربي

غير أنَّ السبعةَ الأقمار تحتاجُ إليكِ

تَستعيرُ الحسنَ والأضواءَ منكِ

ولهذا سوف أُهديكِ قصيدهْ

تجمع الشرقَ مع الغربِ.. وتَغتالُ المسافاتِ البعيدهْ

يا "أريكا".. يا عبيرَ الزهرِ..

يا خمرَ العناقيدِ الجديدهْ

أنا مهما قلتُ: إنَّ الحبَّ حلوٌ.. أنتِ أحلى

أنا مهما قلتُ: إن العمر غالٍ.. أنتِ أغلى

أنا إنْ عشتُ..

فللأحلام والحبِّ حياتي

وإذا غنَّيتُ يوماً كنتِ أندى أغنياتي

إنما يُحزن قلبي يا صغيرهْ

أنني لا أستطيعْ

"غير أنْ أرفعَ هذي الأُغنيهْ

علَّها تهدمُ جدرانَ الصَّقيعْ

وألوفَ الأوديهْ"

لا تلومي الشاعر العاشقَ إنْ عاتبَ في الليل الحزينْ

هذه الدنيا..

وأفكارَكِ..

والليلَ الشِّتائيَّ الحزينْ

فكثيراً ما أَرى في مرفأيكِ الأخضرين[58]

---

[58] عينا "أَرِكا".

زورقاً يحملني عبر المسافاتِ البعيدهْ
فأرى مستقبلي الرائعَ.. دنيايَ الجديدهْ
وأرى الشاطئَ.. والكوخَ.. وأزهار الحديقهْ
وأرى الحُلْمَ حقيقهْ
يا "أريكا".. يا عروسَ "دريسدنَ" الحسناءَ..
يا أغلى صديقهْ..!

* * *

115

شعر

للبوحِ.. متسعٌ أيضاً

محمود علي السعيد

بوحي بسرِ الجاذبيةِ بوحي

ما أجملَ الإبحارَ
في التصريحِ

خفقانُ جنحِ الليلِ يصدحُ رقةً

مع رعشةِ الهمساتِ

في التسبيحِ

جوّابةَ النظراتِ سحرُكِ مقلقُ

كخلاصة الأشواقِ

في التبريحِ

عصفت بحنجرةِ الغوايةِ شطحةٌ

تقتات أنغامَ الشذا

من روحي

شعر

للبوحِ متسعٌ أيضاً

مترنحٌ في الموجِ يقبسُ خلسةً
أرجَ السعادةِ
في قواربِ نوحِ

يستقرئُ الأحلامَ لمسَ طراوةٍ
غصّت بأطيافِ الصدى
المبحوحِ

من أسلمَ الأُفقَ المطرزَ بالندى
لأصابع المنديلِ
في التلويحِ

قبلَ العصافيرُ الطليقةُ تعتلي
صدرَ الربيعِ
بزقزقاتِ طَموحِ

فترقرقُ الأنسامَ. بوحَ ملامةٍ.
شهقاتُها من حرقةِ المذبوحِ

أُقصصْ على عطشِ القلوبِ رهافةً
مطرَ المواجدِ
في الهوى المفضوحِ

واهجر من اللمحِ المتيّمِ ثلجهُ
ما أبردَ القبلاتِ
في التلميحِ

جمرُ المواقفِ في ابتهالاتِ الهدى
مُهجٌ تصفّقُ
في مهبِّ الريحِ

والمطلقُ الريّانُ أغلقَ حلمهُ
في المقلتين
على المدى المفتوحِ

أَمسكتُ خيطَ العمر أنسجُ فرصةً
كالضوءِ تُقرأُ في الدجَى
بوضوحِ

وجلستُ أرمُقها بتحنانٍ وقد
أَغفت على وجعِ السديمِ
سفوحي

الغيبُ تمتشقُ السماءَ نسورُهُ
فتطلُّ من قممِ الغصونِ
قروحي

صخرٌ وسعدى والحقيقةُ مرَّةٌ
مجروحةٌ تقسو
على مجروحِ

يا أذرعَ الصفصافِ في عرسِ الضحى
فوحي بألوانِ الصبابةِ
فوحي

117

شعر

على حافة الوداع

عبد النبي التلاوي

أرمي الحقائبَ اتركيها...
لا أريدُ دمي يرفرفُ فوقَ أسوارِ المدينةِ
كي يودعَ وجهكِ الغالي
ولا... لا تربكَيني
ودعي ضلوعي فوق صدركِ
لا تضميني كثيراً... واسحقيني
أو أحبني كثيراً... واتركيني
صارَ جرحي باتساعِ البحرِ
فامتشقي شراعاً من دمي وتوسديني
وتزودي من لهفتي قبلَ الرحيلِ
تزودي من ناي آهاتي
أَحبيني قليلاً
وامسحي شعري قليلاً
كي أنام وودعيني
حاولي هذا الرحيلَ
قبيلَ أَنْ أَصحو ويقتلني الضياعُ
لترحميني
الليلُ أَعمى...

كيف أبصرُ في غيابك نجمةً
كانتْ تشعُ إلى الأَبدْ
والصبحُ شباكٌ سيوصدهُ غيابُكِ
أيُّ شمسٍ سوفَ تسطعُ
كي أرى الأنثى التي مذْ ودعتني
لم يعدْ شيءٌ يثيرُ الروحَ في هذا الجسدْ
لا تتركيني واتركي قلبي المبعثرَ
خلفَ طيفكِ في شتاءاتِ البلدْ
ودعي حنيني يرتديكِ
دعي أَصابَع لهفتي
ترتاحُ فوقَ جبينك العالي
لتشكو حزنها
ودعي ظنوني
تستريحُ لساعةٍ
.2.
وتهب ثانيةً ويشعلها جنوني
افهمي حبي قليلاً
قبل أن أغدو قتيلا
وأفهميني
وإذا استطعتِ
خذي جنوني علقيهِ قصيدةً
بجوارِ قلبك أو خذيني
أنا لا أُحبكِ....؟ كَمْ أقولُ
وكم سيقتلني هواكِ
وكم سيجرحني حنيني
أَنا لا أحبك...!
من سيفهمني سواكِ
ومن سيقتلني سواكِ
ومن سواكِ سيرتديني
فدعي الحقائبَ
اتركيها كلها
أو فاتركيني.

119

شعر

تلكَ القامَةْ

صالح الرحال

لا شيءَ قبلَ خُطاكِ ذُو مَعنى،
ولمْ يبدأْ من القاموسِ حِبْرٌ أَوْ بَيانْ،
لا شيءَ قبلَ خُطاكِ ثَمَّةَ،
لا لغاتٌ، لا قصيدٌ قائمٌ، لا مهرجانْ.
لا شيءَ.. لا... حتى أتيْتِ،
كأنّما الخَلْقُ القديمُ، تجاربُ التكوينِ
يَملؤها الغموضُ، ويملأُ الدنيا سديمٌ غامضٌ
ويغوصُ في ذاكَ الهُلامْ،
ويغوصُ، يَظهرُ تارةً أخرى لمبتدىءٍ يقومُ
على الرؤى، وحصيلةِ الآهاتِ والروحِ الحبيسةِ
في العظامْ.
حتّى تكوّنَ ذلك الأبهى الجَسَدْ،
وتكوّنَتْ أعضاؤُهُ وحَواسُهُ، والقامةُ
الملآى نجومْ.
والروحُ يُبدِعها الإلهُ خليّةً فخليّةً
في ذلك التكوينِ، يَدفعُهُ يَقومْ.
تَتشاجَرُ الكلماتُ والنَحْوُ البدائيُّ المُقيَّدُ،
والطقوسُ السحرُ، والأسطورةُ الأولى،
وأشواقُ القصيدِ لفتنةٍ تتجاوزُ الماضي،
تقومُ على رمادِ الخلْقِ من ألفٍ وألفٍ منْ
سنينْ.

وتقومُ ملأى بالخيالِ وبالقيامةِ والظهو
وكلّ أشكالِ اللغاتِ الدارجهْ.
يتقدّمُ الخَلْقُ المَكوَّمُ هاهناكَ وهاهنا،
حتّى يفيءَ لِنخلها، ويفيءَ للشجرِ
الذي قد داخَ من ذاكَ البهاءْ
ويقومُ حصّادونَ، كرّامونَ، موسيقى الغَجَرْ،
ويقومُ حولَكِ كلُّ شيءْ،
يا فتنةَ الآتي البهيِّ، ويا سماءْ.
ويرقصونَ إذا خطوْتِ، ويرقصونْ
حتّى تدوخَ الأرضُ من فَرْطِ انتشاءْ.
وإذا جلوْتِ حِجَابَهُ....
يتقاطرُ العطرُ العصافيرُ، السنونو، النحْلُ،
والعَسَلُ المعبّأُ في الشفاءْ،
وأدوخُ حتى لا أراهْ.
وأرى بداياتِ الخليقةِ، وانتهاءَ الخلْقِ،
ما ابتدعَ الإلهْ.
ويكونُ مِنْ هذا وذاكَ ومن جنونٍ في خلايا ذلك
الآفاقِ مُفتَتَحُ الأساطيرِ الجديدةِ، والقيامةِ والحسابْ،
وأكونُ والقَلَمُ المعبّأُ بالنبيذِ قصيدةً وربابةً في خافقينْ،
قصيدةً أشهى من الخمرِ المعتّقِ في يواقيتِ الشفاهِ،
قصيدةً خَلْقاً جديداً قائماً، يبني على
شفتيْكِ مَعبَدهُ، ويبني بيتَهُ وطموحَهُ ومآلَهُ،
والفجرَ والشفقَ الأخيرَ منَ الغُروبْ،
وربابةً مسكونةً بالجِنِّ والسَعلاةِ، بالأشهى من النغمِ
الجديدِ، الخالقِ المخلوقِ،
بالعطر الخصيبِ وبالبُكاءْ.
أبكي وأضحك، ثُمّ أبكي، والجنونُ يلوحُ
في روحي، ويأخذْني إلى ذاكَ الفضاءْ.

121

ساحات

التوفيقية
أم التلفيقية؟

زياد أبو لبن

يبدو الانحياز واضحاً للفيلسوف الدكتور زكي نجيب محمود من قبل الدكتورة فوزية عيد مرجي في كتابها "زكي نجيب محمود: فلسفة التوفيق بين الثقافتين العربية الإسلامية والغربية" الذي صدر عن وزارة الثقافة، وهذا الانحياز جاء مقصوداً في الإهداء "إلى فيلسوف الأصالة والمعاصرة، إلى فيلسوف الأدباء وأديب الفلاسفة، إلى داعية الحرية وحقوق الإنسان، إلى فيلسوف التوفيق بين الثقافتين، فيلسوفنا الدكتور زكي نجيب محمود"، وهذا انحياز المحب لفكر زكي نجيب محمود، ومَنْ منّا لم يتأثر بهذا الفليسوف العربي الذي ترك بصماته الواضحة على الفلسفة الحديثة، فكان مفكراً وفيلسوفاً وأديباً شغل كثيراً من الباحثين والدارسين والمثقفين، وقد قدّمت الدكتور منيرة حلمي عقيلة الدكتور زكي نجيب محمود للكتاب بمقدمة تربط بين حلم المفكر زكي نجيب محمود عندما عبر عن تردد في كتابه "قصة عقل" ما يقارب من عشرين عاماً، وذكر الأسباب التي تضعف عزيمته دون تحقيق ذلك، وأهمها أن الشطر الأعظم من أفكاره جاء مفرقاً في عدد ضخم من المقالات وأنه إذا أراد أن يقدم صورة حية لإنتاجه العقلي، لابدّ من جمع تلك الأفكار وتصنيفها، وما حققته الدكتورة فوزية في دراستها، التي أبرزت من خلالها مهمة الفلسفة عند هذا المفكر وهي التحليل، كما وضّحت علمنة الفلسفة عنده ومواقفه من "الميتافيزيقا" وكذلك موقفه من الفلسفات الغربية: الماركسية والبرجماتية والتحليلية والظاهراتية، وهي موضوعات على أهميتها الكبيرة لم تتعرض للدراسة الجادة من قبل، شأنها شأن فلسفة اللغة عنده، ودورها في ثورة التجديد، والتقاء الأصالة المعاصرة في اللغة العربية، كل هذا وغيره، إنجاز الدكتور أو ما تمنى المفكر الراحل إنجازه فيما ذكر

في كتابه "قصة عقل"، وقد جاء في مخطوط الدكتورة فوزية "العقل وطبيعته في فكر زكي نجيب محمود"، أما هذا الكتاب ففيه جهد حقيقي، بُذل للإحاطة بما قدّمه الفيلسوف زكي نجيب محمود، فجاء في بابين، فالباب الأول تناول نزعة التوفيق بين الثقافتين في فكر زكي نجيب محمود، وجاء في أربعة فصول فالفصل الأول تحدّث عن طبيعة التوفيق بين الثقافتين في فكر زكي نجيب محمود في مرحلته الفكرية الثالثة، من خلال تحديد مصطلح التوفيق قديماً وحديثاً، مسيرة التوفيق بين الثقافتين في عصر النهضة، التوفيق بين الثقافتين العربية والغربية، التوفيق بين الحضارة الأخلاقية والحضارة العلمية، إشكالية التوفيق بين الثقافتين، وتحدّث الفصل الثاني عن مجالات التوفيق بين مقوّمات الثقافتين العربية الإسلامية والغربية، وقد قسّمت الدكتورة فوزية المجالات إلى أربع، فالمجال الأول: الاعتقاد بمستويين من الوجود، والمجال الثاني: مجاوزة الواقع المادي إلى ما وراءه، والمجال الثالث: الإرادة أولوية على العقل، والمجال الرابع: اللغة العربية هي بطاقة الهوية العربية، وتحدّث الفصل الثالث عن مشكلة الثنائيات في الثقافة العربية، وحلّها عند زكي نجيب محمود في التوفيق بين "الأصالة والمعاصرة"، أو بين الثقافتين العربية والغربية، وتحدّث الفصل الرابع عن عالم السياسة في توفيقية زكي نجيب محمود، في حين تناول الباب الثاني: الفكر الفلسفي عند زكي نجيب محمود خلال مراحل تطوره الفكري، وجاء في خمسة فصول، فالفصل الأول تحدّث عن المؤثرات الغربية في فكر زكي نجيب محمود في مرحلته الفكرية الأولى (مرحلة المعاصرة)، وتتلخص هذه المؤثرات في دراسته في الغرب ومعايشته لثقافة الغرب واعتناقه لفلسفة "الوضعية المنطقية" كمنهج فكري، وتأثره بالفلسفات الغربية: الوضعية المنطقية، والفلسفة الماركسية، والفلسفة التحليلية، والفلسفة الظاهرتية... الخ. وتحدّث الفصل الثاني عن المؤثرات العربية في فكر زكي نجيب محمود في مرحلته الفكرية الثانية (مرحلة الأصالة)، وهذه المؤثرات تكشف عن تطور الحركة القومية، وعمله في جامعة الكويت ووجود مكتبة عربية فيها، وتأثره بالتيارات الفكرية العربية في مصر والعالم العربي، وتأثره بأعلام النهضة العربية الحديثة.

جاء الكتاب ليجيب على سؤال شائع ويشغل عقل الكثيرين من خلال آراء زكي نجيب محمود ألا وهو: كيف السبيل إلى التقدّم العربي، واللحاق بالتقدم التاريخي العلمي؟ فهناك بدائل عدّة وجاهزة، فإما أن يقال إن الإسلام هو الحل، كما هو الحال عند التيار الديني، أو يقال إن السير على طريق الغرب هو الحل كالتيار الليبرالي، أو يقال أن الماركسية" الاشتراكية" هي الحل، أو يقال الوحدة القومية هي الحل، كالتيار القومي.. الخ.

لكن الدكتور زكي نجيب محفوظ يرى أن البديل يقوم على تركيب ثنائيات من قبيل: الحضارة العربية والحضارة الغربية، الأصالة والمعصرة، العلم والدين، الروح والمادة، العقل والوجدان... الخ، وهو ما تدعوه الدكتورة فوزية بالفلسفة التوفيقية، ويحقق الكتاب ما سعت إليه الدكتورة في إيجاد صيغة ثقافية توائم بين الثقافتين العربية والغربية لتتجسد في إنسان عربي جديد، وهي تبرز منهج فلسفي متكامل عن المفكر الدكتور زكي نجيب محمود، وتؤسس مجهود أحد الفلاسفة العرب الذي قدّموا للعربية واحداً وخمسين كتاباً، إضافة إلى الكتب التي ترجمها، وأهمّها ترجمة "تاريخ الفلسفة الغربية" الجزء الأول، وموسوعة "ول ديورانت. قصة الحضارة" الجزء الأول بالاشتراك مع محمد بدران،

وقدّم العشرات من الكتب المترجمة، والتي كانت تصدرها مؤسسة "فرانكلين" عندما كان مستشاراً لتلك المؤسسة في مصر.

قصة

قميص الماء

"معابر إلى صيفها الرَّبيعي"

إبراهيم الخليل

معبر إلى شجرة الملام

[أُسمِّيك شمَّامة روحي، ولا أبالغ.
وأخلع جلَدي فرواً يدفئ ثلج يديك البيضاوين
كي لا يهطل كفناً يصادر ظلِّي الممتد حتى شعرَكِ

فلا بأس بقليل من الجنون ملحاً لنصنع الحكمة

فسُّر النخلة مختزل في صلب نواة نبذها البُلهُ

إلى ترابها، وترابها راحة كفّي.... فأينعت نخلة

الرسولي

الباسلة

بزراية

ناحلة

فَسَق رطبُها... فكان شجرة الملام..].

حكي:

وجهي مقحم بين درفتي شبّاك.

معلّق مثل قناع حزين، يرقب مرور آخر جندي من جيش المغول السّري في الحارة، ليصالحه على ما تبقى من خسارات الدم واللون والأسماء، جندي يأتي في الليالي الباردة، يغلق ضمن الزقاق الضيق الرطب، فتهبُّ رائحة البيوت، ونداء الباعة، وخطو العابرين، وغبار التاريخ الخانق، ورسائل الجوري والليمون إلى من لا يهمهم الأمر.

ـ أحذر الفرات، فالنهر غدّار.

قالت أمي..

ـ أحذر المغول، فالمغول غادرون.

قال لي أستاذ التاريخ.

ـ كن لغتك، فاللغة لا تخون سوى العيِّ والأعجام.

قال أستاذ اللغة العربيّة.

أذكر ذلك، وكان كل شيء يسير في خطّ متعرّج، كأنه يرسم خريطة أسطورية في حيِّز مقرّر سلفاً، مرت ذبابة زرقاء متخمة بالطنين أمام أرنبة أنفي، فأفسدت المنظر أمامي، فنزعت وجهي، ثم عدت إلى داخل الغرفة، حيث الفوضى وأعقاب السكائر، وفناجين القهوة الفارغة، ودواوين لشعراء مشهورين ومغمورين وكتاب وحيد عن ملحمة جلجامش، ألقيت بثقلي على كرسي القش الأليف ثم أغمضت عينيّ، ورحت في غيبوبة سادرة.

ولمّا فتحت عينيّ، ساورتني حاجة خرساء إلى البكاء، فدمدمت ساخطاً:

ـ هذا المكان بلا ذاكرة، مجرّد عشّ دافئ لطيور الغسق.

وقمت من مكاني، وأنا مثقل برائحة الأشياء، وظلال الكائنات السَّرية وهي تهوّم، وحين خرجت من البيت، صفقت الباب ورائي، ثم اندفعت في الزقاق، متوقعاً في أية لحظة أن ألتقي به، وعلى بعد خطوات صادفت بنت الجيران عائدة من المدرسة، وهي تضم كتبها إلى صدرها بحنان وخوف على رمانها الحامض.

ـ كيف حالك أيتها المسحوقة؟

دمدمتُ بصوت خافت، فلم تردَّ، ربما لأنها لم تفهم كلامي، لكنها ارتعشت برعب ولذة، فأسرعت، بينما تناثرت خصلات شعرها بعبثيَّة، فعدت أخاطب الأشياء:

ـ تحركي أيتها المخلوقات البائسة.

وقد شعرت خارج البيت أنّ للأشياء حضورها الحادّ، الذي يصدمك ويغلغل أنفاسه في خلاياك، الضجة تصك السمع، ولون الوجوه أقرب إلى الشمع المعجون بالصبار، والخواطر تتراكم، تزدحم، وحدها الأشجار تظل خضراء هادئة وحياديّة، تناولت في غفلة حجراً صغيراً مدوراً، لا أعلم من أين جاء، وأرسلته على الرصيف، فاندفع بقوة ثم اصطدم وتوقف. كل شيء يتوقف في النهاية، حتى القلوب تتوقف لتعلن نهاية الحياة.

ـ نورس.. نورس.

التفت على صوت مفاجئ.

ـ مهيار؟.. أهلاً.

ـ إلى أين أيُّها الضائع؟

ـ لا أدري.

ـ أتبحث عن شيء؟.

ـ ربما أبحث عن موضوع أرسمه للجريدة، وربما...

وسكتّ.. أردت أن أقول وربما عن صديقي المغولي،

ـ ما زلت في الجريدة؟

ـ وأين أذهب؟

ـ ووجوهك القديمة؟

ـ صدئت.

ـ وهل ثمَّة وجوه جديدة؟

ـ أكيد.

ـ ماذا تريد فيها؟

ـ رائحة الجوع وطعم الدّراق الناضج، ولون البحر.

ـ الجوع.. الجوع، متى تنتهي مع حروبك مع الجوع؟

ـ إلى أن يرحل هذا المغولي الأخير.

ـ أخاف عليك من هذا المغولي.

ـ لا تخف.

ـ سلام..

ـ إلى أين أيُّها المهادن؟

ـ إلى البيت.

ـ آه.. نسيت أنك متزوج.

وحين مضى فاجأني شعور بالوحدة والإقصاء، فتسمرت مكاني، وكان العالم فوّهة سوداء تطلق النار على شلح زرازير يقصد قلبي، بحثاً عن الحنطة والثلج.

معبر إلى مقتل الوردة:

وردة فائضة بالعطر، لا تنام مطمئِّنة إلاَّ بين أشواكها أسمِّيها أنت فاوضها الوقت، فاختارت الشجن، ووسائد القشّ وهروش القرع، واليقطين فأعلن سهواً قتلها.. فامتدّت إليها أصابع فاسدة من دم فاسد وشغف وحرير، ألوت عنقها الطري، ولم تقطفها، تركتها هكذا تتدلى كأقراط السوس الزرقاء، حتى ذوت، مَنْ أمر بقتل الوردة، ليعبر إلى جنازة الوردة الزرقاء؟!.

حكي:

يوم كنت صغيراً ويتيماً.

كان وجه أمي الأسمر الحزين أكثر الأشياء التصاقاً بحياتي، لم يكن الوجه غريباً، لكن رغبة غامضة كانت تشدّني إلى قسماته الدقيقة، التي تتجمع بوسامة وتعب، وقد وشَّته أشكال من الوشم الأزرق، كعشب نائم من الشذر.

كانت أمي أرملة، رفضت الزواج بعد موت أبي، خاضت حرباً عبثية مع جدتي وخالي، وبرغم كثرة الخطّاب، وكلام جدتي عن الرجل الستر والظل.. ردّدت متملّصة:

ـ سأتزوج بعد أن يكبر رجلي الصغير.

فتهزّ جدتي رأسها الأشيب بأسى وخيبة.

* * *

ولم أعرف يوماً حصار العيون.

حتى كان ذلك النهار، حين عدت من المدرسة عصراً رأيت غرفتنا، عشّنا الدافئ تغصّ بالناس، فما إن لمحوني، حتى انصبت نظراتهم عليّ دفعة واحدة، وفيها مثل استفهام وشفقة، مثل رثاء، فضعت في تلك الدّوامة، وَوددت لو أهرب، لو أبكي، لو أذوب حتى التلاشي، ولم أجد خلاصاً إلا حين ألقيت بنفسي في أحضان جدتي، ثم انخرطت في بكاء عميق، يشلع القلب، من غير أن أعرف السبب، أو أفهم ما حدث:

ـ أين أمي؟ أين وردتي؟!

ـ إنها بخير.. اهدأ.

ولم أهدأ، وعرفت فيما بعد أن وابور "الكاز"، هو الذي كانت تبهرني منه وردة النار الزرقاء، قد انفجر فأحرق وجه أمي، وأشعل النار في ثيابها، وفي اليوم التالي، أسلمت الروح، قبل أن أرى وجهها. فتساءلت:

ـ ترى.. كيف تكون الوجوه المحروقة؟!

ومنذ ذلك اليوم أغوتني الألوان، فانصعت إلى سحرها.

* * *

وكبرت.. كيف؟؟ لا أعرف.

كانت نظراتي تنزلق على الوجوه دائماً، تحاول أن تقرأ تحت الجلد، فترسم أناملي أشكالاً تدبّ على الورق كنمل أسود، تحكي مثل غيمة، أو حكاية عن الفقد، مثل قصيدة عن العزلة والرحيل، ومكاتيب الوجع والشوق إلى أمطار تأتي مع تشارين اللوز والحساسين.

كنت أترك على كل وجه هامشاً فيه بعض مقاطع حزينة من أغنية شتائية عن طفل عاش غريباً، وتعامل مع الألوان بعشق، غاب في الظلال كأنه سندباد يبحث عن فراشات الحب والموت.

أقول كبرت قبل الأوان.

بحثت في كل الوجوه عن وردة النار الزرقاء، التي أحرقت تلك السمرة الهادئة والحزن،

فحرمتني قهوة الصباح، ورائحة خبز الصباح، فلم أجدها، وحين سألني صديق ذات يوم:

ـ ما الوجه الذي لم ترسمه بعد، يا عاشق الوجوه؟

قلت بهدوء:

ـ وجه أمي.

ـ وجه أمّك؟ ولمَ؟!

ـ لأنني لا أعرف كيف أجمع بين وردة النار ووردة البستان؟

ـ واللون؟

ـ حين أصنع من وجه أمي عشرة ألوان سأرسمه.

وانقطع الحوار، ولم ينقطع البحث.

* * *

معبر إلى النسيان.

ولقد أُنسيتُ قلبي عصفور دوري، تاه عن عشّه، ينقر زيتونة من جبل الطور، فنام بين كفّيكِ يسرقه الندى إلى المدى، أنسيته كما نسي الموج انتظار الصخرة له، ليصنعا معاً هذا الطيش المالح من الرذاذ.

حكي:

ولأنني كنت وحيداً وفقيراً.

كان الجوع رفيقي الدائم، جوع كافرٍ لا يرحم، يتعاون عليَّ مع الحزن وبرد الشتاء، فأحلم بامرأة تلبس قناعاً من الفخار، تزورني ليلاً، تضع عند رأسي تفاحة، ثم ترحل، فيفارقني الجوع وكوابيس البرد، والخوف، فأغفو.

وفي الصباح أغدو إلى المدرسة.

وتحت أسوار البستان القريب منها أتوقف قليلاً، أستمع إلى لغة الأشجار المثقلة، ومكاتيب الرائحة توقظ في الجوع، فأتذكر التفاحة الليلية، فأغذّ الخطو مسرعاً، خوفاً من حارس البستان وكلبه الشرس.

وربما مضيت في العطل والأعياد إلى المقبرة.

فأجلس طويلاً عند قبرها، اقرأ سوراً قصاراً من الذكر الحكيم، طلباً لراحة أمي، فأجد نفس التفاحة عند رأسها، فأحملها فرحاً وأعود إلى البيت وكأنني أملك الدنيا.

* * *

مساء.. وككل مساء في مكتبي في الجريدة.

كنت وحيداً، أنحني على قصيدة، لأرسم لها "موتيفاً" حين دخل مثل عاصفة، سلّم، ثم جلس على الكرسي الفارغ، وسيكارته تنغرز بين شفتيه، كان صديقي المغولي، الذي أعلن عن وجوده الحقيقي، وحطّم قناعه الحجري، وباح باسمه، كان يكتب الشعر، ثم كفّ عن ذلك، ليتاجر بالدخان المهرّب، وبين حين وآخر يزور الجريدة كضيف طارئ، يقدم اعتذاراً سرّياً، حيث يقف أمام قصيدة مُعدة للنشر صامتاً وحزيناً، يشرب أحرفها بعينيه، وبعدها يرحل بهدوء تاركاً خلفه ثلجاً وبرودة غائمة.. قال وهو يرتشف فنجان القهوة:

ـ نورس.

ـ نعم.

ـ لو أردت أن ترسم العالم فكيف تتصوره؟

ـ رجلاً ينحني على رصيف خالٍ، ليقيء كلّ ما في معدته وإلى جانبه كلب ينتظر.

ـ ولمَ؟!

ـ لست أدري.

ـ والجوع؟!

ـ أخطر ما في الجوع أن تأكل أصابعك..

ـ أنت مجنون.

ـ وأنت؟

ورحل من غير أن يقرأ القصيدة المعدّة للنشر في ذلك اليوم.

* * *

عند خروجي من الجريدة.

وجدته ينتظر على الباب، سار إلى جانبي، وهو صامت لا يتكلم، وفي منعطف قليل السابلة،

رفع باتجاهي عينين مهربتين، تمتلئان بالتبغ والأسئلة والألم وقال بصوت مشروخ:

ـ هل تحب؟

ـ نعم.

ـ جميلة.

ـ أراها جميلة.

ـ لم لا تتزوجها؟!

ـ وكيف أتزوج شجرة؟

ـ أي شجرة؟!

ـ شجرة التوت الشامي.

ـ أنت تمزح؟

قال بعتاب رقيق.. فقلت:

ـ أبداً.

ـ أنت تحلم إذن.

ـ الحلم شرط لاستمرار حياة الفنان.

ـ نحن في عصر اليقظة.

ـ ليس شرط اليقظة أن تكون عيوننا مفتوحة يا صاحبي.

ـ أنت تخاف شروط اللعبة، أليس كذلك؟

ـ وأنت؟

ـ هل قمت بعملية تهريب؟

ـ لا. ولمَ هذا السؤال.؟

ـ لأنَّ شعور المهرب يشبه إلى حدّ كبير مغامرة الفنان حين يخلق وقتاً لا يريد أن يشاركه فيه أحد، هكذا أنانية ـ سمِّها ـ أو امتيازاً.

ـ هراء، هذا قتل.

ـ ذات يوم كتبت قصيدة رائعة عن الموت وفي الموت التالي مزَّقتها وهجرت كتابة الشعر إلى الأبد.

ـ ولمَ؟

ـ لأنني حين زرت المقبرة، شعرت بتفاهة قصيدتي، وعظمة موتي القادم.

ـ ألا تشعر بالندم؟

ـ لا. فالشعر لن يحلّ المشكلة.

ـ ما السبب؟

ـ الشعر شارك في الخديعة، فسمَّى الوردة رصاصة.

ـ هكذا إذن؟

ـ وداعاً.. يا صديقي.

ـ وداعاً دافئاً خير من لقاء بارد.

واستدار زوبعة صغيرة من الثلج، تبحث عن فضاء تحطّ فيه، فلم تجد سوى راحة يدي.

* * *

معبر إلى الجرح

مجرَّح أنا بالندى، فمن ذا يصدق أن الندى جارح؟!
وهذا الرنين الذهبي لضحكتها ذهب، يسّاقط على
ذهب

فمن يرفأ جروحي؟ ويكون رصيفي وردا على
العتبة؟!

هذا الورد درويش ينام في جبّة أصابعي، وذاك ختام العشق، فلا بعد البعد إلاَّ أنتِ، ولا وراء الوراء إلاَّ أنتِ؟ وأنت دمي.. فهل أخونَه؟!

حكي:

أهلاس:

ـ يقودكِ إليَّ اللون.

ـ إذن فابدأ بالأزرق، فالبرتقالي، فالأحمر.

ـ من أعلى المئذنة للمرة الأولى ترى المئذنة، أهي واسعة!!.؟

ـ افرح، فالقلب الفرحان لا يدخله الدود، تفاحة.

ـ تمّر بالحارة، ترى الزاوية ولا ترى الدرويش، ترى الشجرة ولا ترى التفاحة، أين ذهبا؟ من ضيَّق المكان في النهار ووسَّعه في الليل؟

يحطُّ المساء جناح غراب على المدينة.

وأنا أعبر الزقاق إلى جهة غير معلومة، فإذا بي وجهاً لوجه أمامها بلا قناع، أو حجر، قلت والظلال عوني، تمدّني بالشجاعة:

ـ أهذا أنت؟!

جفلت وسرعان ما تمالكت جأشها، وسألت:

ـ من أنت؟! هل أعرفك؟.

ـ سألت عنك طويلاً.

ـ وماذا تريد مني؟

ـ أريدك لي، امرأة، أنثى، فجمالك لا يقاوم.

ـ أنت جريء ووسيم، فهل عندك البيت والمال؟

وغمزت بعينها، فجمدت مكاني، أراقب الألوان الفاقعة في شفتيها وخدَّيها و جفنيها تسيل، فاستدارت وهي تقلب شفتيها باستغراب واستهانة، وعجيزتها تترجرج، والعيون تتابعها بانبهار فاتن.

ـ تملك لساناً لا أكثر..

قالتها كالبصقة ثم تابعت مهرجان التعرّي فخورة بفجورها.

* * *

في اليوم التالي خطر لي أن أزور أسوار قلعة دمشق الحجرية.

وحين وصلت، شعرت بالحجارة أكثر قرباً إلى قلبي، وبالناس مجرّد أشباح تتحرك في الفراغ الهادئ. وفي المقهى جلست، أدخن، وأحسو الشاي، وفجأة سقط عليّ صديقي مدينة للثلج والحرائق واللون.؟

ـ أراك وحيداً.

ـ كنت بحاجة إلى هذه الوحدة.

ـ ماذا حدث؟

ـ تركت العمل في الجريدة

ـ ولمَ؟

ـ رسمت الجوع امرأة تستلقي عارية، ترضعها ذئبة، فجن جنون رئيس التحرير.

وبعد أن أوصى النادل على شاي سأل:

ـ ماذا ستفعل بعد ذلك؟

ـ سأشتغل في التهريب.

ـ معقول؟!

وضحك بصخب وهو يسعل.. ثم أردف:

ـ آهٍ.. يا طائر الغسق الحائر.

وجاء النادل بالشاي، وساد ارتياح في داخلي، وبدأت الوجوه تلبس أقنعتها الحقيقيّة، وكان ثمَّة شجرة توت عجوز تقف وحيدة في مكان ما، يكمن في ظلها مغولي ينتظر الفرصة السانحة، ليطلق سهمه الأخير نحو سور القلعة الحجري.

قصة

134

قصة بسيطة

وليد معماري

ترك الشيخ المحدودب الظهر صالح الحريف (المكنّى بأبي ملقط)، مصطبة سوق القرية... السوق الذي يُعرف، منذ مرور جحافل تميورلانك، باسم "الصخرة"... ويدعي أهل القرية، أنهم تعاونوا على دحرجة صخرة كبيرة... كبيرة للغاية... وسدوا الممر الوحيد الذي كان يصلح لعبور القائد المرعب... ولهذا لم تمر الجحافل من قريتهم، واضطر، تيمور وجيوشه للالتفاف حول الجبل الشرقي، حين كان يتجه نحو دمشق، مغرقاً جيشه في عطش البادية...

لم تعد الصخرة موجودة... ويدّعي شيوخ البلدة أن السيل الكبير الذي داهمهم في منتصف الثلاثينيات من القرن الماضي، ودمر قبور أجدادهم، حمل الصخرة في عنفوان جنونه إلى أطراف مدينة تدمر... وهذا سبّب ارتباكاً لدى الباحثين الأوربيين في آثار تدمر، كي يحلّوا لغز صخرة سارت مسافة ألف كيلو متر... ثم توضعت متكئة عند مدخل الشارع الذي كان تسير فيه زنوبيا أيام انتصاراتها..

لاحظت عمتي بسيمة الزير..وهي عمة غير شقيقة لأبي... انحدار صالح الحريف نحو المكان الذي تجلس فيه... ورأت بعينيها اللتين تشبهان عيني نسر، أنه قادم من (الصخرة) يحمل تحت إبطه الأيسر درفتين خشبيتين للعبة تدعى المنقلة... فيما راحت تتابع النسج بسنارة مفردة،

ولكن بعصبية زائدة عن إيقاعها المعتاد، ما سيصبح، كما خططت، شالاً أسود اللون، في منتصف الخريف... وتمنت لو تنقلب منقلة صافي الحريف إلى منقلة سحرية، وتجره إلى درب لا يودي إلى المكان الذي تجلس فيه...

ولأن الأمنيات لا تتحقق إلا بنسب قليلة.. وغالباً هي لا تتحقق، ولأن صافي الحريف لن يجد درباً يوصله إلى داره، إلا من خلال الدرب الملتف من أمام المسطبة التي تسند عمتي ظهرها إليها... تمنت أمنية يائسة... هي ألا يراها... ثم استغرقت في تحريك سنارتها... ولم تكن بحاجة إلى مثل هذا الاستغراق، فطالما نسجت دون أن تنظر إلى خطوط شغلها..

قال صافي، وكان يعرف باسم أبي ملقط، بصوت كسول: العوافي...

ردت عمتي دون أن ترفع رأسها عن النسيج: العوافي... وتوقعت، أن صافي الحريف خسر في لعبة المنقلة، ولن يتوقف عندها ليعلن خسارته.. لكنه توقّف، وجلس كما في كل مرة، فوق حجر المحدلة المهمل عند قاعدة المسطبة..

قالت العمة: من الأفضل أن تذهب إلى بيتك لتنام على خسارة.

أجابها: لعبت مع ابن البسّو وغلبني... مع أن المنقلة منقلتي.

ردت: لأنك صرت نصف أعمى، ولهذا يغلبونك... عليك أن تذهب إلى المدينة.. يقولون إن فيها حكماء يبدلون عيون الناس من أمثالك.. بعيون جديدة..

احتج بصوت واهن: هذه التي تقولين عنها استبدال عيون، هي (نضّارات)، توضع فوق العينين... وتكبر الأشياء أمام نظرك.. لكني لا أحتاجها... انظري...

وأدخل صافي الحرف يده في جيب سركسه ذي اللون الترابي، ثم أخرجها مملوءة بحصاً نهريا ملونا، وقال: انظري... هذه كومة من حصوات المنقلة... بعضها أبيض، وبعضها أسود، وبعضها أزرق... وبعضها له لون الوحل... وبعضها، وهو قليل، بلون الدبس...

وأعاد الحصا إلى جيب سركسه... وأخرج يده وفركها مع يده الأخرى، ثم نفض يديه كما لو كان ينفض ماء عالقاً بهما، وقال: اختاري لون حصاة لأخرجها من جيبي..

قالت بصوت متشكك: أريد واحدة بلون الدبس!..

أعاد إدخال يده إلى جيبه، وما لبث أن أخرجها سريعاً، وكان بين إبهامه وسبابته حصوة لها لون أشهب.. بينما كانت عيناه تلمعان رغم كللهما، بأنوار النصر.. ومدت عمتي يدها وتناولت الحصوة.. وقذفتها إلى فمها..

صاح صافي الحريف: انتبهي يا أم خليل.. هذه حصوة، وليست حبة زبيب.. إذا ابتلعتيها فقد

تسد أحد شرايين قلبك.. وتموتين..

أخرجت عمتي الحصوة التي لها لون الدبس من فمها، وأعادتها له، وقالت: سأموت.. نعم سأموت... ولكن بعدك بعشرين سنة، أردت التأكد من أنها ليست دبساً متحجراً..

ثم تابعت نسج شالها الأسود.. مبدية أقصى ما يمكنها من عدم الاهتمام باللعبة السحرية التي قدمها صافي الحريفي.. وقد أصيب صافي بخيبة أمل من أن المرأة تجاهلت لعبته.. تماماً مثلما تجاهلت قبل خمسين عاماً تودده إليها، على أمل أن تكون عروسَه..

ساد صمت طويل بينهما... تابعت العمة أثناء ذلك استغراقَها في نسج الشال.. بينما فتح أبو ملقط درفتي منقلته.. وراح ينثر الحصا في جفناتها.. سبع حبات في سبع جفنات لكل درفة.. ولم يكن يعد الحصوات.. بل يلقيها كاملة العدد في كل جفنة.. وتلك إحدى أعاجيب لُعْبه، حيث كان يستطيع بحركات غير مرئية من يده، أن يجعل الحصى الأسود في جفنة يسرى، والأبيض في الجفنة اليمنى.. ولم يكن يتوخى الربح في اللعب، حيث يلعب في سوق الصخرة، بل عرض مهاراته.. ولهذا حين سيذهب إلى نوم القيلولة، لن ينام على خسارة، وإن كان قد خسر..

امتد الصمت بين الرجل وعمتي إلى حدود ألف سطر من سطور الشال.. ثم جاء صوت عزّو المِش ليقطع هذا الصمت..

عزّو المِش ليس تاجراً.. وإن كانت صنعته لها علاقة بالتجارة... هو رجل درويش، يطوف في القرية، حاملاً سلةً عمرها عشرة آلاف سنة.. وينادي بصوت مقتبس من صوت ديك: " لِنْدو جاجات... لندو بيضات للبيع".. وترجمة هذه الكلام إلى اللغة الفصحى: من عنده دجاجات... من عنده بيض دجاج للبيع.. فأنا المشتري..

وما لبث صوت عزّو المِش أن تجسّد على شكل سلة معلقة في مرفقه... ظهرت السلة أولاً.. ثم بالكاد كان يمكن تمييز المِش خلفها.. كان ضئيل الجسم.. وتابع صياحه: "لندو جاجات.. لندو بيضات... للبيع"..

لم يكن لدى عزّو المِش وقت للمجالسات الكسولة... ولهذا وقف فوق رأس العمة، وسألها بصوت حاد مقتبس من صوت ديك ماليزي: كم بيضة لديك؟... كم دجاجة شاخت، وتوقفت عن الإنتاج، وتودين بيعها؟.. الأسعار هذه الأيام لصالحك...

ردت العمة: ليس لدي دجاجات للبيع.. كل دجاجاتي رقدت كأمهات فوق البيض..

فكر عزّو المِش قليلاً، ثم سأل: ما دامت كل الدجاجات رقدت كحاضنات... فأنت لا تحتاجين للديك حتماً... وبسبب فحولته التي أرقدت دجاجتك، سأشتريه بضعف الثمن!..

هزت العمة رأسها: الديك أيضاً ليس للبيع.. إنه شاهد إثبات.. حين يصيح نحو الفجر،

أتأكد حين أسمعه من أني ما زلت حية..

وتابعت عمتي نسج الصوف بسنارة واحدة كي تصنع شالاً أسود اللون يصلح لخريف قادم... وشعر الرجلان أنهما صارا زائدين عن اللزوم..

مضى عزّو المِش مبتعداً بسلته عن المرأة التي تنسج شالاً أسود.. وتبعه صافي الحريف.. بل إن صافي أدخل مرفقه في الجانب الشاغر من أذن السلة.. وسأل الحريف عزّو المِش: هل صدّقت أن كل دجاجات أم توفيق رقدت جميعها في وقت واحد فوق البيض؟!..

قال عزّو المِش: هذا غير معقول.. الدجاجات من حظيرة واحدة، ترقد بالدور واحدة بعد الأخرى..

مال صافي الحريف نحو عزّو المش، وهمس له: الكلام بينك وبينك.. الدجاجات والديكُ نفقوا كلهم.. رأيت بعينيّ هاتين، اللتين سيأكلهما الدود، أمَّ توفيق تحفر وتطمر طيورها ليلاً في مجرى السيل...

قال عزّو المِش بلهجة مشككة: يا صافي.. أنت شبه أعمى في النهار.. وأعمى في الليل.. فكيف رأيتها بعينيك... عيناك اللتان سيأكلهما الدود.. وهي تطمر دجاجاتها، وديكها في مجر السيل...

أجاب ساطي: الأمر بسيط للغاية... أنت نفسك صدقت أن كل دجاجات أم خليل رقدت كأمهات في وقت واحد...

ضحك المِش بصوت مجلجل، ثم سمح لمرافقه أن يتكيء على ذراعه، كي يصل إلى بيته.. وتابعا السير معاً.. بشكل متزن، حتى غيبهما منعطف في نهاية الدرب....

2005/12/2

الشاهد

تأليف: لوي راؤول
ت: عدنان محمود محمّد

في طقسٍ بارد، جلستُ أتأمّل الماء الذي تهيّجه الرياح في مواضع عديدة. تذكّرتُ البحر الذي لم أره منذ زمنٍ طويل. استرعى انتباهي قاربٌ يمرّ من تحتِ الجسر. هاهو يخرج من تحته الآن وكأنه فأرٌ يخرج من جحره. ثم رأيته يغوص في الماء الغاضب رفقةَ الرجل الذي كان عليه. من الواضح أن هذا الرجل لا يجيد السباحة. نظرتُ حولي مفزوعاً فرأيتُ رجلاً يسير على ضفة النهر. لوّحتُ له بيديَّ وأنا أصرخ، لكنه ابتعد ولم ينظر باتجاهي لا بدّ أنه رأى ما حدث، لا بدّ أنه كان سيغوص. جاهدتُ في النظر ما إذا كان هناك من أحدٍ آخر.. لكن الضفة كانت خالية تماماً في تلك الساعة من الصباح. ولكن عندما عادت عيناي إليه رأيته يغذّ السير مسرعاً.

لماذا لم يهبّ إلى نجدته؟ كيف له أن يبقى لا مبالياً إزاء ما يحدث؟ هل هو جبان؟

كنتُ الشاهد السلبيّ على هذه المأساة وأنا في وضعي المريح (نسبياً). كان لديّ الوقت الكافي لأحكم بما كان يجب على هذا الرجل أن يقوم به، ولكن، لأعترف بصراحة، لم أفكّر بما كنتُ سأفعله أنا لو كنتُ في مكانه.

حدثت المأساة، واختفى الرجلان. الأول في هذه المياه الداكنة التي ما تزال الرياح تحفرها وكأنها تبحث عن الرجل الأول، بينما هي تدفع الرجل الآخر ليمعن في هروبه.

بعد قليل لمحتُ سيلين قادمةً نحوي. طلبتُ إليها أن تتركني وحدي قليلاً لكي أتأمّل، فبعد ما حدث، صار عندي مادّة للتفكير في ما يدفع إنساناً للهرب أمام كارثة تصيب إنساناً آخر، وبسهولة الحكم عليه من قبل متفرّجٍ بسيط مثلي.

انحنت عليَّ. قبّلتني ثم سألتني:

ـ هل من خطب؟

ـ لا، مجرّد تعب. هلا عدنا؟

دفعتْ عربتي من غير أن تعرف أنها تدفع شخصاً يحمل سرّاً رهيباً.

139

قصة

ثلاث قصص

د. محمد جمال طحّان

انسجام

عندما انتصف الليل، ارتمى علي على كرسي سيارة الأجرة متعباً... صوت أم كلثوم أضفى عليه هدوءاً أليفاً بعد يوم صاخب لم يكن معتاداً على الحديث مع السائقين... لكنّ وجود شريط أم كلثوم بصوت منخفض في السيارة جعله يشعر بوجود شيء مشترك بينه وبين السائق: الله... ما أجمل صوت أم كلثوم... إنه ينقلنا إلى عالم صافٍ.. صوتها يذكّرنا بالفن العريق الذي أبدعه... أجدادنا... أين أيام زمان.. اليوم كل الغناء صراخ وصخب وزعيق.

بعد صمت قصير.. لم يشأ علي أن يقطع الودّ مع السائق الذي قلّما يعثر على مثيله

ـ أرجو أن تكون السيارة ملكك؟

ـ لا .. إنها لابن خالتي، وأنا أعمل عليها أحياناً، غالباً في آخر الليل

ـ وهل لديك عمل آخر؟

ـ نعم أنا صحفي... إنني محرر في القسم الفني.

ـ ابتسم علي لأنّه تأكّد من صحة فراسته

ـ قلت في نفسي، من يضع شريط أم كلثوم بصوت خفيض في هذه الأيام لابد أن يكون

فناناً، ولا يمكن أن يكون ـ اعذرني ـ لا يمكن أن يكون مجرد سائق.. أنا محام.. وأكتب الشعر. تنبّه إلى سؤال يمكن أن يعمّق الصلة بينهما .

ـ هل أنت من حلب؟

ـ نعم.

ـ إنني من أطراف حلب.

ـ ولكنّ لكنتك قريبة من أدلب.

ـ أنا من حارم.. ولكن تلك المناطق كانت كلها حلب.

بلع علي لعابه كمن يتلذّذ باكتشافاته المتوالية

ـ صحيح.. كل شيء قديم كان أفضل. التراث هو الأصل.

حين وصلت السيارة إلى محيط قلعة حلب تابع علي الكلام:

تصوّر لو أنّ هذه الأبنية العشوائية الدخيلة قد أزيلت من حلب القديمة.. ولو أن خندق القلعة مُلئ بالماء، ونُثرت الزوارق.. الصغيرة فيه ليتنزّه السائحون وينعم أهل المدينة بها حول القلعة.. تصور لو أن مبنى الحكومة الذي يقبع أمام القلعة تحوّل إلى فندق يستقبل الزوّار: تحفّز السائق للمشاركة في الحديث

ـ لو أنهم يردمون هذه الحفر التي تربك السائقين... انظر.. لقد وضعوا الحاوية وسط الطريق.

قال علي وهو يشعر بأنّه تخلّص من أعباء مشكلات النهار:

ـ معك حق.. ولكنّني لست مع تجديد الطريق بطبقة زفتية تزيل معالم التبليط التراثي الذي يزيد عمره على نصف قرن.

أتعلم... هذه الحجرات السوداء التي ترصّع الحواري القديمة.. حين تُنزع يشتريها محبّو المدن القديمة ويزيّنون بها مدارج بيوتهم.

نظر السائق إلى علي وهو يرفع حاجبه قائلاً:

ـ ألا تعلم من الذي يتعهد بتزفيت المدينة؟!.

أجاب علي بارتباك: أعلم... أعلم... لقد وصلت أرجو أن توقف السيارة

صافح علي السائق بحرارة وهو يدفع له الأجرة بسخاء

مشى بهدوء إلى منزله ولم يلاحظ اندفاع السائق بسرعة كبيرة، كما لم يسمعه يتمم:

ـ لعنك الله يا بان خالتي يا عزيز.... مئة مرة قلت لك أن تترك لي في السيارة أشرطة كاسيت لجورج وسوف.

الخاتم

أحبته بكل ما أوتيت من طاقة.. لم تتوان عن فعل كل ما يريد.. وفرت له واحة الراحة في غرفتها الوحيدة

خاطرت باستقباله في بيت أهلها عندما يشاء.. صارت متمرسة في الكذب على أمها الكفيفة من أجله.. عندما تسألها: من عندك؟

تجيب: إنها صديقتي... اطمئني يا أمي... إنني أتعلم منها الحياكة.. عندما حاول أن يقبلها أول مرة لم تجرؤ على ردعه.. ومرة بعد مرة اعتاد على التمادي.. واعتادت على الرضوخ لرغباته.... وذات يوم، منحته نفسها.. بعد حين.. غدت زياراته أقل.. ما عاد يقبّلها.. يدخل الغرفة باتجاه السرير مباشرة.. ينامان معاً ثم يستعجل الخروج.

بعد شهور انقطعت زياراته.. سعت إليه، وعندما عرفت مكان عمله همّت بأن تخبره ولكنها أحجمت.. خشيت أن تجرح.. مشاعره.. الآن.. بعد أن انتفخت بطنها وأصبحت ظاهرة للعيان.. لم تجد بداً من إخباره..

قالت: إنني حامل. قال لها بامتعاض: وماذا أفعل لكِ؟

قالت:نتزوج. قال: لا تظني أنك أوقعت بي.. الذنب ذنبك وليس ذنبي.

قالت: وماذا أفعل بالذي في بطني؟!. قال: أجهضيه

غامت الدنيا في عينيها.. انهمرت الدموع على الخدين.. سرت حرقة مرّة في أحشائها تماسكت نفسها: وهل تظن أنني أملك تكاليف عملية الإجهاض.. سأسافر إلى قريبتي في لبنان.. أضع المولود ثم أسلمه إلى دار الأيتام..

قال: وهل تظنين أنني أقبل بأن ينشأ ابني في دار الأيتام؟

مدّ يده إلى جيبه... اخرج علبة مخملية صغيرة.. فتحها فالتمع الخاتم في وجه ميسون.. برقت عيناها.. قفز قلبها من مكانه.. مسحت دموعها.. تراقصت الدنيا أمام عينيها.. كادت أن تزغرد من فرط فرحتها، لكنها أمسكت نفسها وهي تلتقط العلبة من يده...

حين استقرت العلبة في يدها سمعته يقول: بيعي الخاتم وادفعي... تكاليف الإجهاض

أحلام مؤجّلة

... عندما عاد من حفل زفاف ابنه، لفتت نظره الصورة المعلقة في صدر الغرفة. تأملها

كأنه يراها للمرة الأولى هذه صورته عندما كان في الأربعين.. زوجته يبدو عليها القلق وهي تحتضن ابنتيها الرضيعتين... أما أخوهما الصغير فقد اعتلى كرسياً ليظهر بين رأسي والديه... حسام يتمتع بروح الدعابة منذ الصغر.. عندما ظهرت الصورة أول مرة، ضحكوا كثيراً... فيها يبدو حسام وقد فرد كفيه ووضع إبهاميه قرب أذنيه، وقد مدّ لسانه أُظهرت الصورة منذ أكثر من ثلاثين عاماً.... في البيت القديم.

يحمل صالح الصورة بيديه... يجلس وهو يتأملها: ـ ذلك البيت أتعبني كثيراً... ثلاثون عاماً وأنا في أقساطه.. أيام مرهقة... ولكنها جميلة.

بعد أن سدد القسط الأخير... باع البيت الكبير، واشترى بيتين صغيرين، واحد له ولزوجه، والثاني ليتزوج آخر أبنائه فيه.

ثلاث غرف تكفيه

وضع صالح الصورة جانباً وتذكر موضوعه المؤجل

ـ اليوم ارتحت من مشاكلي وأستطيع التفرّغ لكتابة مذكّراتي.

انتفض واقفاً... هرع إلى غرفة النوم... أخرج الصندوق الوحيد الذي يحتفظ بمفتاحه في جيبه فتحه... أخرج علبة الورق الأبيض الصقيل.. الورق الذي اشتراه منذ أربعين عاماً لكتابة المذكّرات. أخرج قلم الباركر الفاخر الذي أُهدي إليه نتيجة أمانته.

كان الجميع يحثّونه على تحسين وضعه... لكنّه لم يكن يصغي إلاّ لقناعاته كان دائماً يقول: جرّبت الأعمال الحرّة حتى أرهقتني الضرائب.. التجارة لا تناسبني.. أنا لم أتعود يوماً على مخالفة ضميري.

تعرفون.. أنا إنسان بسيط.. ولدت في حارة البياضة.. ونحن في الحواري القديمة نبكي عندما نسمع قصة الرجل الذي باع داره بنصف ثمنها كي لا يزعج جاره المجوسي.

وضع صالح قلم الباركر فوق الأوراق الناصعة.... دخل المطبخ ليصنع فنجاناً من القهوة... وضع الفنجان على الطاولة....

جلس وراء الكرسي ليكتب مذكراته.. أحس بالإرهاق اتجه نحو الأريكة... جلس عليها.... قرّب الكرسي منه ومدّ رجليه عليه.... أسند رأسه إلى ظهر الأريكة.. أغمض عينيه وهو يفكر: ـ الآن انتهيت من مشاكلي... مزّقت دفتر التموين... وأودعت في البنك مبلغاً يكفي لدفع فواتير الماء والكهرباء لمدة عام من خلال الاختراع الجديد الذي يسمّونه النافذة الواحدة... الآن أتفرّغ لكتابة المذكرات في الشرفة التي طالما حلمت بها، وحصلت عليها أخيراً.... محاطة بالزهور..

بعيداً عن ضوضاء الشارع الأمامي الذي تعبره السيارات، ويمر من أمامه القطار...

فتح عينيه... تأمّل الشرفة... بدا سعيداً بعد أكثر من سبعين عاماً من اللهاث... زوّج أولاده... وهاهو يتفرّغ الآن لمسامرة زوجه... والتنزّه معها.... وكتابة المذكرات.

عقد كفيّه خلف رأسه.. أغمض عينيه غير مبالٍ بآلام الروماتيزم التي تحاول تنغيصه.

في اليوم التالي... عندما عادت زوجه من (صَبَحية) الزفاف... وجدته ممّدداً على الأريكة.. كفّاه خلف رأسه... الكرسي تحت رجليه... ابتسمت... وضعت رداءها عليه كي لا تؤذيه نسمة الهواء القادمة من الشرفة الغربية وعندما طبعت قبلة على جبينه... وجدته.. بارداً كالثلج.

قصة

إعدام الرقم /4/

صالح سميا

الحكاية بدأت في يوم خريفي، وقبل طلوع الشمس بساعات، كنت وقتها شبه نائم، فمن يستطيع النوم داخل حافلة لا تتسع لثلث العدد المحشور داخلها، لذلك لم أستطع تبيّن الأشياء التي تظهر خلف النوافذ المحجوبة بستائر سوداء لا يسمح بتحريكها، أو إزاحتها حتى لا يتسرب شيء من الضوء إلى العيون المغلقة، أو المقفلة.

ولأن الزمن متوقف عن الحركة، أو هكذا خيّل إليّ، لم أعلم كم مضى من الوقت علينا في الحافلة التي كان هديرها هو الشيء الحقيقي الوحيد في رحلتنا عبر الفراغ والظلام، وعندما توقف الهدير، لفّنا السكون والصمت، وأدركنا أن الرحلة وصلت إلى نهايتها.

بعد خروجنا من الحافلة أحاط بنا عمالقة غلاظ بقامات طويلة، وعيون تحجبها نظارات سوداء كالفحم، تعربد في أيديهم سياط كأنها ثعابين، وعلى صدورهم شارات نحاسية تشبه شارات عابري الفضاء في مراكب تنذر بحرب النجوم.

للحظات توهمت أن الوضع لا يعدو أن يكون حالة من الموت الذي داهمني فجأة، وإني الآن

أُحمل في صندوق خشبي إلى تلك الحفرة الفاغرة فمها لابتلاعي، والقذف بي إلى مجاهل الأبدية، وإن هذا الهدير الراعد ما هو إلا صوت زبانية الجحيم الذين تتلمظ شفاههم لنهش جثتي.

وفي لحظة أخرى تخيلت أني في عالم أشبه بعالم الخيال العلمي الذي تصوره الأفلام الهوليودية بعد حرب كونية ثالثة. اجتثت الحياة عن الأرض، وتركتها مادة ميتة يتحكم بها أناس أخطأهم الموت بعد أن تحولوا إلى وحوش آدمية لا روح فيها ولا حياة.

عندها أدركت أني فعلاً في الجحيم، وعندما تقدم منا أحد العمالقة، سيطر علينا الرعب والخوف والتوتر. أمرنا العملاق بنزع ملابسنا، عراة يريدنا هذا العملاق. ليتقدم عملاق آخر يحملٍ في يده قطعة حديد محماة يلصقها بظهر كل منا، فيبرز رقم من خلال اللحم المحروق تماماً مثلما كان رعاة البقر في بلاد العم "سام" يدمغون بها قطعانهم.

هكذا أصبح لكل منّا رقم يُعرف به، ولا يستطيع الإفلات منه وبه ندخل عالمنا الجديد، لتبتلعنا الصحراء بسرعة، صحراء جهنمية تمتد كبحر لا نهاية له، لا يسمع فيها غير صفير الريح، وفرقعة السياط، وكثير من التأوه والأنين.

صحراء ما إن يغوص المرء فيها حتى تصبح كل الأشياء متساوية لديه، فلا يعود يفرّق بين الأيام والساعات، ولا بين الضوء والعتمة، والحركة والسكون، والنهيق وتغريد البلابل. وتختفي الدهشة والتساؤل وحب الاطّلاع لديه. فيتحوّل كل شيء إلى كتل هلامية، بينما يصبح الزمن امتداداً لحالة من الاستمرار الحتمي المفروض بقوة السلاح، أو قوة القانون لا فرق.

في يوم مغبرٍّ آخر أخذونا في جولة اطّلاعية للتعرّف على الكثبان الرملية، والتلال المحيطة، وبعض الهياكل العظمية، لأناس قالوا لنا إنهم كانوا يعيشون وفق قوانين وأعراف تخالف قوانين وأعراف سيد الصحراء وأميرها.

كانت السياط النازلة من السماء تُلهب ظهورنا وتُسلمنا إلى حالة من الغثيان.

تجولت ببصري عبر الصحراء المترامية بحثاً عن شجرة نخل، عن واحة، أو غزال، أغمضت عينيّ المعصوبتين، ضغطت عليهما بقوة، رأيت من وراء العتمة أطياف غزلان تفرّ هاربة من بنادق تصوّب إليها من أناس لا أسماء لهم، ولا عيون.

لمحت في البعيد امرأة تجدّل ضفائر شعرها المتفحم، مددت يدي لها ناديتها، ضاعت نداءاتي خلف الكثبان الرملية، ولم يبق سوى صدى الصوت سابحاً في الفضاء.

شاهدت طائراً جاء من سماء بعيدة، طاف فوق الرؤوس، ثم حلّق عالياً نحو سمائه عندما

رأى أحصنة من حديد وفوقها رايات مرصّعة بالنجوم وبنادق تصوّب إليه.

وفي لحظة لم أستطع تحديدها بدقة رأيت وجه المهدي يضيء، عيناه كانتا ينبوع ضوء يبدد ظلمة هذه الصحراء فتشتعل السماء.

أغمضت عيني طويلاً، حاولت أن أرسم ابتسامة على شفتي، لكن الابتسامة اختفت على الفور، وحلّ محلّها وجه حديدي صارم أتعبه القيظ، وشقاء الهلع والذعر، وصوت السياط، وعيون العماليق المعبّأة بالموت، دارت الدنيا في رأسي، وبدأت حالة من الجنون ترتفع في دماغي، تمنيت لو أني أملك القدرة على تفجير هذا البركان الثائر في أعماقي، فأنا لم أعد أخاف شيئاً، وهاهو وجه المهدي يضيء، فتمتلئ نظرات العماليق بالذعر والخوف، من شيء أحمله وراء عيني يشبه الغموض.

لكن سرعان ما انطفأ كل شيء، وأخذت رياح الصحراء تعصف في دمي، والليل يمتد في روحي كالسكين، عندما أدخلونا دهليزاً مظلماً، تلاه دهليز أكثر ظلمة، بينما كان الدهليز الثالث مضاءً بأنوار مبهرة، نظرت حولي، كان الدهليز مليئاً بأجهزة علمية وأخرى للتعذيب، شاهدت على أحد الجدران صوراً مؤطرة بالذهب لكل سفاحي التاريخ، وعلى جدار آخر أصفاد مثبّتة. فأخذت ذاكرتي تقذف بكل محتوياتها، وانطلق المخزون القابع في لا شعوري، فاختلطت الأمور، ولم أعد قادراً على لملمة الأفكار وترتيبها وفق زمن الحكاية ومكانها.

في ذلك الدهليز المضاء أخضعونا لمجموعة من الاختبارات لمعرفة مستوى الذكاء والانفعال، والقدرة على التخييل، وهبط علينا فيض من الأسئلة لمعرفة ما لدينا من ميول للتمرد والامتثال، وهل نشكّل خطراً على الكرة الأرضية والسلم العام...

وما هي أحلامنا. وأمانينا، ورغباتنا، ومن هنّ النساء المفضلات لدينا، وما نحب، وما نكره من السياسيين والمفكرين، والمبدعين، وكيف نقضي أوقات فراغنا واللون المفضل لدينا.

وبعد تسجيل جميع الإجابات، أجروا عمليات حسابية للإلمام بكل شخصية، واتجاهاتها السياسية والفكرية وما تملكه من مؤهلات للتكيّف والامتثال، ثم بعد الجمع والطرح والضرب والتكسير، يوضع أمام كل اسم رقمي كلمة مواطن إيجابي أو سلبي.

ولأني أستاذ في الفلسفة وعلم النفس، وصاحب قدرة على المراوغة والالتفاف على أجهزة الاختبار، فقد استعصى على هذه الأجهزة الجزم بحقيقة شخصيتي.

واحتاروا فيما يضعونه أمام اسمي، ولأنهم لم يصلوا إلى قناعة ثابتة أعادوا الاختبار ثانية

بلا جدوى.

في البداية اعتقدت أن ما قمت به من مراوغة وتضليل مستفيداً من خبرتي في علم النفس سيخرجني من هذا الدهليز سريعاً، لكن الذي حصل هو أنهم قرروا إخضاعي لبعض المعالجات النفسية والجسدية أحياناً بالسبّ والشتم والإذلال، وأحياناً بالسياط وإلزامي الاستماع لبعض المطربين والمطربات ممن يملؤون شاشاتنا الفضائية بزعيقهم ونعيقهم. ثم أعادوا الاختبار، فكانت النتيجة ذاتها، فما كان منهم إلا أن دعوا إلى اجتماع تخصصي استقدموا إليه خبراء من الأمم المتحدة، ومجلس الأمن، والجامعة العربية والجامعات العلمية. وبعد مناقشات ومداولات تخلّلتها موائد عامرة، وكؤوس مترعة، وخطب طنانة، توصلوا إلى نتيجة مفادها أن الحرب الكونية الثالثة أمدّتني بقدرة على اختراق جميع الأجهزة العلمية والأمنية، وأن مرد هذه القدرة هو إشعاع أسموه إشعاع التمرد، وبناء عليه فإن الاختبارات لن تجدي نفعاً وأن الحل الوحيد لعلاج هذه الظاهرة الخطيرة هو إلغاء وجودها، لأن إشعاعاتها قد تصيب الكثير من البشر فلا تستطيع الأجهزة الأمنية السيطرة عليهم، وسيصبحون مع الزمن قادرين على تغيير ملامح الكرة الأرضية.

لذلك تقرر إعدام الرقم /4/ حتى الموت وطمره في حفرة عمقها خمسمئة قدم بعد أن يصب فوقها طبقة من الرصاص منعاً لتسرّب أشعتها، وتلويث عقول الناس.

وفي طريقي إلى غرفة الإعدام، تذكرت أني قد أعدمت بالسمّ قبل ألفين وخمسمئة عام، وفي مرحلة لاحقة صلبت على أبواب روما، وبعدها بسنين طويلة نُفيت إلى الربذة لأموت وحيداً لكن الأشعة المنطلقة، والمتحدية للحفر المصبوبة بالرصاص، ما زالت مستمرة في الانطلاق عبر التاريخ، وإلا لما كنت أنا المشلوح في حفرة عمقها عمق التاريخ أخاطبكم وأقص عليكم حكايتي.

قصة

دفء العش الأول

عبد الباقي يوسف

قلتها يا غانم، قلتها بكل قسوة، تلك الكلمة التي تبقى ترعب أي امرأة منذ اليوم الأول لزواجها، أطلقت النار على حواسي ومستقبلي، وأشعلت النيران في شهد الماضي على الرغم من سنوات الإخلاص والاستقرار التي أدفأتنا بثلاثة أولاد صغار يشبهون الملائكة، تأتي لتترك هذه الزهور الطالعة للتو يتامى من أجل نزوة عابرة، كم أنت نرجسي أيها الرجل، حتى فلذات كبدك ستشقيهم لترضي نزوتك، وأنا التي ظننت أننا انقسمنا إلى ثلاثة أطفال كل واحد منهم يحمل جزءاً منك وجزءاً مني، وهذا البيت الذي بنيناه لبنة لبنة بطين الروح ليكون عشاً آمناً لهذه الأسرة الصغيرة التي نسجناها ستحيله إلى بيت واهن كبيت العنكبوت، سيصبح هشيماً تذروه الرياح، هكذا في منتصف الطريق تتركني وتقول: وداعاً، من أجل عدوانية غريزتك، وكأننا لم نرسم طريق التوحد معاً، أحياناً كنت أخشى الموت لأنه يشتت دفء هذا العش الآمن ويبعدني عن حميمية أطفالي وعن رائحتك، لكنك تخليت في منتصف الطريق واخترت درباً غير الذي رسمناه لمستقبلنا، يا لي من حمقاء، لا لم أكن حمقاء، بل كنت مخلصة وصادقة إلى أبعد ما كنت تتصور.

. هل تظنين بأنك أكثر عدلاً من شرائع السماء والأرض، ألم تكن هذه الشرائع مدركة

وهي تحل امرأة ثانية لزوج على رأس امرأته وولده، أنت ستهربين من عشك ومن فلذات كبدك ومن رائحة الرجل الذي أحببته، لا أستطيع أن أخادعك، أجل بي رغبة بهذه المرأة التي تسمينها /ضرة مرة/ هي لي ضرة حلوة، فلماذا تؤثرين أنانيتك على رغبتي، إن هذا العش يتسع لتلك المرأة التي ملتُ إليها وأظنه سيكون أكثر دفئاً بها، وإن كنت تسمينها ضرة، فأنا أجلب لك صديقة، إنك تضطهدينني باسم الإخلاص، وأنا لست خائناً كما تصميني، بل تنظرين إلى حرماني من حق وهبته لي السماء، ولو كان الأمر معاكساً لما كان بوسعي أن أحرمك حقاً أباحته لك الشرائع.

لكنك على الرغم مما تقول فقد أهنتني في كبريائي، ولتعلم أن عزة نفسي تمنعني من العيش في عش مناصفة مع امرأة دخيلة عليَّ وعلى أولادي وإنني أفضل أن انسحب بهدوء إلى بيتي الأول الذي لا بيت لي غيره. سأعود إليه مهزومة كجندية هاربة من أسر.

كان هذا الحديث الأخير الذي دار بين السيد غانم وبين زوجته السيدة تركية منذ عشر سنوات، فلبثت هذه الزوجة وحيدة ترفض الزواج ثانية وهي تقيم في بيت أبويها بعد موتهما، فيزورها أولادها الثلاثة كل حين ويحملون لها الهدايا. منذ شهر وهي تستعيد وقائع هذا الحديث الأخير وتشرد فيه، قالت لها ابنتها الكبرى أن أباها قد ألمح لها بأنه يريد أن يسترجعها إلى عصمته. وعندما أبدت زوجة أبيها امتعاضاً ألمح لها بأنه مستعد للتخلي عنها كما تخلى أول مرة عن زوجته الأولى، فبدت تظهر قبولاً للفكرة وقالت للابنة: سنستقبل أمك يا ابنتي بترحاب وأنا حزينة على ما حدث، ولعلها فرصتي كي أصلح ما كنت سبباً فيه.

في الزيارة الأخيرة قالت لابنتها الكبرى: قولي لأبيك إن كان راغباً، فإنني راغبة مثله بالعودة إلى عصمته.

وعندما غابت ابنتها أحست أن شمساً كانت غائمة منذ عشر سنوات، غدت على وشك الشروق وتمتمت في سرها وهي تنظر إلى علامات خيوط الشروق الأولى: لقد نضجت الآن يا تركية، يبدو أنك كنت في طيش الصبا، وما الذي يحدث إذا رغب في امرأة أخرى، ها قد دفعت عشر سنوات من الظلام نتيجة تعصبك، لقد نسيت فيها بأنك امرأة تحتاج إلى رجل.

نظرت إلى بطنها وعادت تتمتم: لكن هل سأكون قادرة على حمل طفل مرة أخرى؟ وأجابت: ولم لا، أجل سيكون ذلك حملاً رائعاً كمطر ينزل بعد عشر سنوات جفاف. ثم فتحت النافذة وشرعت توزع نظراتها لتقنع على الضوء القادم من بعيد.



قصة

ى مرج

بلسم محمد

وقعت العقد، بعت وقبضت الثمن، حقائبي جاهزة، أوراق السفر في جيب سترتي الداخلية منذ مدة، وها قد جاورها "شيك" بمبلغ يفتح لي بوابة الرحيل.

قررت أن لا أتلفت حولي، فردهات البيت صارت حرمة غيري، سيلتحف سقفُها وجدرانُها أطيافاً أخرى لا تعرفني.

خرجت من الباب تاركاً ورائي مفاتيحه، تاركاً صور تاريخي الطويل.

رفعت لوحة اسمي الخزفية، وبلا تردد فركت كعبيّ فوقها حتى انسحقت.

خطوت بثبات فوق المعبر الخارجي، واثقاً من أنها لحظات احتكاكنا الأخيرة. في الطريق إلى المطار، كانت عيناي تتلمسان بوح ماض يليح لي بمنديل ممزّق، والأنين يرعد في صدري:

"راحل أنت وفي العمر بقيّة، تغادر منبت الجذر، وعلى غصنك ثمر مغدور اقتلعك إعصار شرس، وهاأنت توسّد رأسك كتف "الزّوبعة"".

يصمتُ لساني عاجزاً... لا يجيب.

"المغادرون"، لوحة بارزة، تخاطب كل من يعبر تحتها بلغته، همست في أذني:

ـ "مسكين أنت، إن حرق السفن لا يخلق النصر أحياناً، وأحياناً قد....".

حقائبي خفيفة الحمل، بل شبه فارغة، فقط بعض الخرق لتكسو عري الجسد، حيث لا ساتر لعري الروح.

"النداء الأول للسادة المسافرين إلى.....

كنت أوّل المستجيبين للنداء، لم أعرف أن رحلتي هي المعنية، لكني كنت المغادر أكثر من كلّ المغادرين، فأنا المغادر من نفسي، ومن ظلال امتدادي.

كان الحزام فضفاضاً كأن أحداً لا يجلس على المقعد، ارتبكت، لعلّي لم أصعد الطائرة! لعلّي لم أغادر وبقيت هناك! عندما تعرقت ضيقاً أيقنت أني راحل حقاً.

محلقاً في الفراغ بين الماء والسماء، سرت في جسدي قشعريرة السؤال: الماء من تحتي وفي الهوا أطير. قطعة من تراب أنا، تستعر في داخلي نار. أربعة زوايا لحياة أكيدة، ألا يمكن أن تخلق مني رجلاً آخر؟

لا أدري لماذا خبا بريق سؤال عند كلمة "رجل"، وعاد ليبرز بوجه آخر:

ألا يمكن أن تخلق مني مخلوقاً جديداً، تنفخ فيه روح أقلّ سقماً، وأقلّ احتراقاً؟.

أسندت رأسي تاركاً ضجيج محركات الطائرة يملأ خواءه، رافضاً إفلات أشرعة ذاكرتي، مصمماً على فرار فعليّ

مستسلماً لوجعي، أتنهد بعمق:

ـ امض يا "نورس"، فما عادت شواطئ المدينة مرتعاً لك.

مكتف اليدين، مغمض العينين، ينبثق في ساحة العتمة تلك، جحيم حريق يمد لسانه بتحد، ويفرّخ اللسان ألسنة تتشقق عنها ملايين النسخ، يلتهم فكّ النار بعضي، تدفعني ألسنته إلى بؤرة الاشتعال، فأحترق بلا دخان، أحترق ولا أتحول إلى رماد، أحترق وأنهض من جديد بجلدي المشوه، أفرّ إلى شرفة فكّ النار، تدفعني ألسنته إلى قاع اللهب مرّة أخرى وأخرى. أستغيث بصوت محموم، فتهزّني يد المسافر إلى جواري، ويقول باضطراب:

ـ عذراً، شعرت بضرورة إيقاظك، بدا لي من صوتك المخنوق وكأنك تحت وطأة كابوس ثقيل.

عاد الرجل إلى جريدته ظناً منه أنه أخرجني من كابوس النوم، من غير أن يدرك أني داخل كابوس اليقظة، لأكتشف حجم وهم الفرار.

ـ "مريم، هل فعلتها؟ أم أن لك براءة العذراء؟ لو أنك تطفئين حرائق شوكي، وترحمين استعاري!

من خضمّ كابوس يقظتي جاءني يوجّج اشتعالي صوت الطبيب مدير المشفى:

ـ بعد توقيع الأم، تغدو الملّفاتُ ملكَ المؤسسة، وتحفظ بغاية السرية إلى الأبد.

ـ لكن يفترض أني الأب، ويحقّ لي الاطّلاع عليها.

ـ كن عاقلاً واسأل زوجتك، كلّ التفاصيل لديها.

ـ كيف أكون عاقلاً، بعدما نبتت في ساحة تفكيري أشواك الرّيبة حتى الجنون.

ـ "إنه طفل أنبوب، ما أدراك أنك الوالد هذه المّرة، بعد فشل محاولاتك العديدة السابقة؟

ـ ما أدراني حقاً، ومن يدريني، وأنت ترفضين الخروج عن صمتك القاتل هذا؟

تتركيني للشك يفتك بكبريائي، أنا من استسلمت أمام جموح أمومتك، أنا من تنازلت عن موروث قناعاتي إرضاء لك، مسقطاً تنازلاتي على أرصفة الثقافة والحضارة، تشدّني ابتسامة طفل يليح لي من بعيد.

واثق أنك تذكرين كم هرولت في أروقة المشافي والمختبرات، كم دفنت وجهي في أحلام عينيك الحبيبتين، قامعاً ثورة كرامتي المستباحة، صامّاً أذنيّ عن احتجاج فحولتي التي يستبعدها الأطباء من ساحة الخصوبة، معلناً بانسياقي خلف جنون رغبتك بطفل، اعترافي بعيبي الموجع، مغمضاً عينيّ عن غمزات ولوم المقربين، لا أسمع إلا صوتك ملحّاً:

ـ أريد طفلا يا نورس، أريد أن ينبت حبنا حقلاً دائم الخضرة.

من أجل طفلنا ذاك، بذلت الكثير، جرّبنا في كل مكان، لم تيأسي ولم تهن عزيمتك، بل كانت تشتد قوة فتوغلين في تأكيد رغبتك وإصرارك على استيلاد طفل.

قادني إلحاحك إلى مشافي الغرب حيث التجربة الأسبق، جاءت المصادفة، ونجحنا أخيراً في احتواء باقة الحلم.

لم أكد أتفيأُ ظلّ حملنا الواعد، حتى أشعل واحتي حديث صديقي "نبال" عندما قال:

ـ في الغرب لا يشبهوننا، إنهم مختلفون مختلفون بأشياء كثيرة، لا تهمهم الأنساب، والغاية لديهم لا تحول دون إدراك الوسيلة، يسارعون إلى التبرع تلقائياً في مراكز خاصة تدعى: "بنوك أطفال الأنابيب".

"هل فعلتها يا مريم؟ هل وقعت على التّلقيح من أحد المتبرعين في غفلة مني؟

هل تمّت خديعتي في المشفى تلك الليلة التي أرغمت فيها على النوم بحقنة مهدئة، بدعوى الحاجة الملحّة للاسترخاء؟

ذات شك عاصف سألتك التوضيح، فتحولت إلى امرأة أخرى لا تشبه حبيبتي التي واكبتها في رحلة العناء والأحلام، وبعصبيّة رحت تصرخين في وجهي:

ـ لستُ أنا من تعربش الخيانة على سلالمها، ولست ممن يعشقون تحريك الظلال في العتمة، ولا يَخفى ذلك عليك.

ـ لكني ذبيح الشك، ليتك ترحمينني وتجيبين. هل هزم حبنا لحظة ضعف منك أمام إعصار أمومتك؟ حملت حقائبك، وغادرت بيتنا. هل فررت من الحقيقة؛ أم أوجعك السؤال؛ فارتضيتَ لي أن أواجه جنون شكّي؟ ارتضيت لي شقاء التّيه في حريق استفهامي، وأدرت ظهرك شهوراً، عرفتِ فيها أن السّقم أكل عافيتي، وأن شتاء قاسياً أمطر سيولاً جرفت تربتي، فسحقتُ اسمي وبعثُ بيتي محاولاً الإفلات من حصار جحيمي. وعلى بوابة رحيلي كنت تقفين، تواجهين أسئلتي بكبرياء وتقاومين الخروج عن الصمت بعناد. وبعد لأيٍ نطقت أخيراً، وبصوت متهدج قلت:

ـ كيف تجرؤ على أن يراودك الشك لحظة بنزاهتي؟

بدمعة عالقة في عينيك بدا لي كأني أرى الحقيقة تحت حفنة ثلج توشك أن تذوب في ضوء الشمس، لكنك لم تستوقفيني ولم تحولي دون رحيلي.

عند تلك الومضة، لا أعرف في أيّ من كوابيس يقظتي أو نومي سمعت صوتك من فتحة ذاك البابِ تهتفين:

ـ أيها الأحمق، اليوم سأطوف حقلنا الأخضر، أدعوك لمواكبتي.

وعلى صفحة جريدة جاري المسافر لمحت إعلاناً:

ـ أنا طفل أنبوب بريء، أفتش عن والدي.

كانت تتصدر الإعلان صورة طفل يشبهني حدّ الدهشة.

شهقت، إنه أيضاً يناديني.

تململت في مقعدي محزوماً، وبإطلالة سريعة من نافذة الطائرة، تأكد لي أنّي نورس عالق بين السماء والأرض.

الأدب والذاكرة

د. محمد مقدادي

إذا صحت مقولة أن المصالح الكبرى غالبًا ما تنتج أخطاراً تتفوق عليها في المقدار وتتوازى معها في الاتجاه.. فإن أمتنا {العربية} في بعدها القومي و{الإسلامي} في مساحاتها العقدية والتراثية، تتعرض لحروب ثلاث وأعني بها: حرب التاريخ، وحرب الجغرافيا، وحرب المنافع التي تقود إليهما وشرط تحققها هو الانتصار على جغرافيا المكان وتاريخه، انتصاراً حاسماً لا رجعة عنه.

أي أن جوهر الصراع هو الثابت، أما المتغير الوحيد، فهو أسلوب المواجه، ودرجة حدّتها ذلك أن الصراع يشتد ويخبو، وفقاً لظروف ذاتية، تتعلق بالآخر الذي صنعه وتمادى فيه، وامتلك أدواته، وظروف موضوعية ذات صلة بالعالم ومراكز قواه الأساسية، وبما يستطيع الآخر طمسه أو استثناءه من موجودات العالم، ومنجزات الإنسانية على عمقها، وسعة انتشارها، وشدة التعلق بها.

والتاريخ المستهدف هنا بالمصادر، يمثل الذاكرة ـ فردية أو جماعية ـ وكلا الذاكرتين مستهدف بكامل تفاصيله، لأن أيا منهما يشحذ الآخر ويقدح فيه شرارة الفعل إذا خبأ الفعل، أو تراجعت وتيرته، أو انكمشت دوافعه.

أما الجغرافيا التي يجري اختزالها، والسطو الظاهر والباطن على بُناها وهياكلها، فهي الأرحام التي تتولد فيها الذاكرة وتنمو، وترسل هيفاتها عبر كروموسومات المكان اللا مرئية، وتشكل نسيجاً متجانساً يمثل الحقيقة التاريخية والجغرافية للمكان وأهله ممن أقام واجتهد وأنجز وبنى وحارب وهادن وسمع وأبصر ونقل. وهذا يشكل المنظومة التي تحتفي بها الذاكرة ويتسرب من شقوقها مدّ يحمل على سنامات موجه ما نحس به على أنه جزء من كينونتنا. الاعتداء على المكان، يمثل انتهاكاً للخرائط الجينية الحاملة للشفاهي والمكتوب، مما تكدس في المكان الشاهد ـ عبر التاريخ ـ من عناصر ومكونات، وقيم ومفردات حضارية. والذاكرة ـ وفقاً لهذا الطرح ـ تمثل كائناً يمتلك روحاً أثيرية،

يمتد فعلها وأثرها أفقياً ورأسياً، حيث تتجاوز في شبكة محكمة من العلاقات مع كائنات أخرى تدور معاً في مجالٍ مغناطيسيّ واحد، مشكلّة هالاتٍ من الضّوء والظلال وحقولاً، ليس بالضرورة أن تطلق فراشاً حائماً حول قناديله، وطيوراً مثيرة للدهشة في دورانها الموصول حول موائد الحنطة والذهول.

ذلك أن المخرجات تتعدّد، والصفات تتباين وتتقاطع، لكنّها ـ في آخر المطاف ـ تظلُّ ذخيرة مختزنةً في أمكنة شتى.

إذن... هل لصمت الجّدران المُتهدّلة... والسقوف المنخورة بحراب الوقت، أن يستوي نبضاً، يروي لنا "ما لا عين رأت ولا أذن سمعت، ولا خطر على قلب بشر"؟.

هل يمكن للجبال الملتفة بشال الغم الأزليّ أن تخرج عن وقارها لتفضحَ آلةَّ الموت التي تفضُّ بكارة زيتونها وسنديانها العتيق؟.

هل نسمع ثانية نداءات المفاتيح المعلقة في زوايا النسيان، وهي تفتح أبواباً تركناها وحدها في مواجهة الريح الغريبة والغبار المقيم؟.

هل تكون شواهد القبور رواةً لنا أم تطلق علينا أحكامها بالفناء المؤجل ليس لأن الأدلة غير كافية تماماً بل لأنها واضحة كالخراب وساطعة كالفاجعة؟

هل ستطلع علينا الأرض ذات هزيمة بكامل سوسنها ونخلها فتلقي بين أيدينا خطاب نعينا وترشقنا بسيلٍ من لعنات الآلهة التي ضجرت من بهلوانيات النصوص والحكمة الزائفة ومبدعي أبجديات الموتَ الرحيم خلاصاً من حالات الانكماش والتردّي الآخذة بنواصي التاريخ، ومسالك الجغرافيا، إلى مستنقع الواقعية في التناول، والإقرار الفاضح بكلّ هذه الأساطير المستوفية لشروط اندحارها، أمام ذاكرة متصدية لجحافل المحو والإحلال، لا ذاكرة تهش الذباب المستأنس، عن أجفان الراحلين، في خدر ووجوم نادرين.

وبعد،

أما آن لنا أن نسأل: هل باستطاعة الأدب والفن أن يشاركنا في إنقاذ العالم من كُرَبه، وانهياراته تاريخاً وجغرافياً... أي إنساناً وذاكرة... وهل بمقدورهما أيضاً أن يشكّلا مصدراً لقيم الأصالة والجمال في ظلّ ما نشهده من نصوص مثقوبة...

لا ترشح إلا حكمة زائفة في ذاتها، ومزيَّفةً للوجدان البشري المحاصر بوسائل الانفصال، وليس الاتّصال التي يزعمون.

إن الذين ينالون بأن تكون للأدب ذاكرة صانعة التي يسترجع بها من ماضيه ما يحلو استرجاعه، مما يهون عليه مواجهة حاضره، وما يعتقد أنه يأخذ بيده لبناء مستقبله المستلقي على شفرة الحاضر وجبهته المسننة ـ نقول لهم: إن الأدب بمختلف صنوفه يمثل ذاكرة التاريخ ومكوِّناته البشرية وعناصره وتشكيلاته ومنجزاته المتراكمة عبر عصوره، وذاكرة الجغرافيا بتضاريسها وتخومها وأعشابها المسترخية على أسوار الذاهبين وأعتاب كهوفهم. وأخيراً...

"في الليل... حين تسوّدُّ الورود الحمر
يعود الذين جلسوا يوماً
صفاً طويلاً من الجالسين
بهم... لن ينهار المقعد أبدا

لا الشتاء يجمدّهم.
ولا الفيضان يفرقهم.
لأنهم في خضمّ النسيم العلويّ
ولا يأبهون لدعوة الفناء".

156

علامات

فرجينا وولف

حسن حميد

– 1 –

ظللتَ أسمع بـ"فرجينا وولف" سنوات طويلة قبل أن أقرأ لها شيئاً من كتبها، مترجمة أو غير مترجمة، وكان جل اطلاعي مقصوراً على ما قرأته في المقالات والدراسات والتعريفات التي تناولت كتاباتها بالإطراء، والثناء، والممايزة حيناً، لأنها كاتبة كسرت نمطية الخطية الروائية المعروفة في زمنها، والزمن السابق عليها أيضاً (وفي طالع تلك النمطية: الاهتمام بالحدث، والتراتبية الزمنية).

فهي لم تتقفَ آثار أحد في كتاباتها، وإن شابهت تجربتها الكتابية (من الناحية الفنية) تجربتي (بروست) و(جويس)، وذلك من حيث إعطاء الأهمية لمكنونات الذات... لتعبّر، وتصوّر، وتفيض بما لديها عبرما عرف لاحقاً بمصطلح (تيار الوعي)، أو (الذات الكاتبة)، أو (المونولوج الداخلي)... وحيناً آخر كانت تلك المقالات والتعريفات والدراسات تأتي على تلك التجربة الأدبية لـ"فرجينا وولف"، فتقول عنها إنها خالية من الأصالة، والتفرّد، بعيدة، في ضحالتها، عن عمق التجارب الروائية الكبيرة المعروفة في بريطانيا، والعالم في آن معاً، فرواياتها مجرد هذيان، وتفاصيل، وحوارات، وأوصاف لا تهمّ أحداً، وقراءتها تورّث الملل والمقت في النفس ناهيك عن

أنها لا تخدم أي نوع من أنواع الضبط الإبداعي الذي يسهم في تكوين استقلالية مميزة للجنس الأدبي الواحد، فكتابتها تتداخل فيها الأجناس الأدبية وتختلط إلى حد تغيب فيه الأحداث أو تتآكل، أو يبتلع بعضها بعضها الآخر.

كذلك رأيت في المقالات والدراسات والتعريفات التي قرأتها وقوفاً طويلاً عند حياة الكاتبة، سيرتها الذاتية وسيرتها الكتابية في آن معاً، وقد أورثني ذلك الوقوف فضولاً قاتلاً كي أتتبع سيرة حياة الكاتبة الشخصية من جهة، وأن أتتبع سيرة كتابتها لأعمالها الأدبية من جهة ثانية.

أقول هذا اعترافاً بأيام جميلة قضيتها في سجن خاص اسمه فرجينا وولف، عشت خلالها داخل قفص حياتها، سيرةً وكتابةً، فقرأت بعضاً من رواياتها (السيدة دالاوي) و(الأمواج)... وبعضاً من مقالاتها النقدية (غرفة الكائن الخاصة) و(الكاتب العمومي). ووجدت أنها امرأةٌ محمولة على كف ناحلة باطنها جنون وظاهرها قلق، وأنها كاتبة تطير بجناحين هما: الخيال، والمجاوزة. لاشيء في كتاباتها يتشابه على الرغم من إلحاح الصحافة عليها للالتزام بمواقيت النشر. كذلك لاشيء في طقوسها يتشابه على الرغم من الكتابة الواحدة في روايتين اثنتين في وقت واحد. أيضاً.. لا شيء في حياتها يتشابه سوى تمارينها اليومية على محبة أختها (فانيسا) وزوجها (ليونارد) وترقب ما تقوله أقلام النقاد والصحفيين عن كتاباتها، ثم تمارينها لتجاوز حالات الجنون التي تجتاحها. فهي امرأة قلقة، مورّثة لقلقها، أو قل تُعدي الآخرين بقلقها، تعيش على تماس شديد بسلطان خرافي اسمه: الموت!

- 2 -

ولدت فرجينا وولف في (25 كانون الثاني 1882) لأب متوتر الأعصاب، متحفز الذهن على الدوام، طموح، ناحل الجسد، يهوى الشعر والكتابة، وثيق الصلة بالثقافات الإنسانية، شديد الحساسية تجاه أمرين اثنين، الأول: تكوين ذاته المثقفة. والثاني: ضبط سلوكه الاجتماعي. ساقته الأيام سوقاً ليكون كاهناً، فرُسّم كاهناً عام 1859 (وهو في السابعة عشرة من عمره) وهذا ما جعل والده يموت مطمئناً فرحاً في السنة ذاتها التي أصبح فيها ولده كاهناً. لكن، وبعد موت الأب، لم يتردد الابن في هجر عالم الكهنوت، والعودة عن (الكهنوتية) التي ارتضاها له والده ذلك لأنه شعر بميله الشديد إلى الحياة الدنيوية (المال، النساء، الأولاد)، لذلك شرع يعمل في الصحافة بسبب ميله الشديد للقراءة والكتابة وتتبّع الأحداث وتسقط الأخبار، وقد أنجز خلال حياته كتابه المهم (معجم السير القومية) الذي خوّله الحصول على لقب [سير] من الملكية البريطانية، ذلك الأب كان اسمه ولقبه السير لزلي ستيفن الذي توفي سنة 1904، أي حين كانت فرجينا وولف في الثانية والعشرين من عمرها. أما أمها فهي السيدة جوليا داكوورث، كانت جميلة، ملهمة للشعراء والرسامين، أصيبت بالأنفلونزا عام 1894 وتوفيت في 5 أيار وعمر فرجينا وولف آنذاك هو الثانية عشرة سنة فقط. ولفرجينا ثلاثة أشقاء هم: (أدريان، وثوبي، وفانيسا) لم تنل فرجينا حظاً كبيراً من التعليم مقارنة بأخويها (أدريان، وثوبي) اللذين تعلما تعليماً أكاديمياً في المدارس والجامعات، في حين ظلّت هي وأختها فانيسا يتعلمان في داخل

البيت جلّ العلوم الأساسية، وجلّ اللغات المرغوبة أيضاً. وعموماً فإن أسرة فرجينا وولف أسرة إنكليزية محافظة، شديدة التمسك بالتقاليد والمعتقدات. ومع أن الأب كان يعد نفسه للكهنوتية والوعظ وتعاليم الدين إلا أنه كان صديقاً حميماً لكل من الكتاب: هنري جيمز، وماثيو آرنولد، وجورج إليوت، وكذلك هي حال الأم جوليا التي كانت محط إعجاب الشعراء والفنانين التشكيليين بسبب جمالها. هذا الاختلاط بين الشيء ونقيضه هو ما سيؤثر سلباً في حياة فرجينا لاحقاً التي ستدوّم الأسئلة، في رأسها الصغير، وقتاً طويلاً ما إذا كانت

تصرفاتها صائبة أم لا؟!، وما إذا كانت كتابتها ناجحة وذات قيمة أم لا؟! اعتمدت فرجينا، وأختها فانيسا على التحصيل الذاتي من خلال القراءة في مكتبة الوالد الضخمة، ومن خلال الدروس الخصوصية التي كانت تعطى في المنزل. لكن طعم المرارة لم يفارق فرجينا التي رأت كيف أن المجتمع يمايز بقسوة وعدوانية ما بين الذكر والأنثى، فقد ذهب أخواها إلى الدراسة في المدارس والجامعات، بينما ظلت هي وأختها قابعتين في المنزل طلباً لمعرفة غير مبرمجة، وغير منتظمة، وقد أثّرت فيها أكثر سلبية المرأة، وخنوعها وخضوعها لأوامر المجتمع، فمثل هذا الاستسلام لتقاليد المجتمع يقتل الذات المبدعة في الكائن، ويحول دون نمو شخصية إنسانية حقيقية.

عملت فرجينا في مطلع حياتها في الصحافة، فكانت تكتب مطالعات لكتب حديثة، راحت تنشرها في ملحق (التايمز) الأدبي. في حين عملت أختها فانيسا رسّامة فأصابت كل منهما نجاحاً معقولاً في المشهد الثقافي اللندني. أما العلاقة بين الأختين فكانت وشيجة جداً بحيث

كانت إحداهما تتخوّف من مرض الثانية قبل وقوعه، وكأنها تعيش عوارض المرض قبل حلوله.

عانت فرجينا منذ ولادتها من وطأة المرضين الجسدي والعقلي، فقد حطّ بها الجسد مرّات ومرّات، كما حطّ بها العقل مرّات ومرّات، فانحطاط الجسد أخذها أياماً وشهوراً إلى الفراش وأمكنة الاستجمام، وانحطاط العقل أخذها، وفي مرّة واحدة، إلى النهر حيث أغرقت نفسها اختياراً وطواعية كي لا يراها أحد، وهي على صورة ضعفها وهذيانها... مجنونة تقيم في مصحة، أو مشرّدة تركض في الشوارع!

- 3 -

عاشت فرجينا وولف ثلاثين سنة من حياتها حرّة لم تقم وزناً لأي تقليد أسري، أو مجتمعي، لم تسمع كلام أحد من معارفها (ولا حتى كلام أخيها وأختها) من أجل أن ترتبط بالمؤسسة الزوجية وتكوّن أسرة، كانت دائماً ترفض طقسية الأسرة، وطقسية الارتباط برجل لأنهما معاً تحدّان من حرية المرأة. وهي التي انضمت، في مطلع شبابها.. إلى منظمات اجتماعية عديدة تدعو إلى المزيد من حرية المرأة. فقناعتها كانت أكيدة حول فكرة مركزية تتمثل في اعتقادها المطلق بأن الكون، والقوانين، والأعراف، والتقاليد... صناعة رجالية بامتياز، وقد وجدت لكي تظل المرأة ظلاً للرجل؛ وأن أنانية الرجل هي سبب بلاء المرأة، وانحطاط وضعها الاجتماعي، واستسلامها المهني.

تعرّفت فرجينا وولف إلى العديد من الشبان عبر علاقات عابرة، وصداقات لحظوية متعددة، فلم يرق لها أحد منهم لترتبط به ارتباطاً طويلاً. لقد رأت أن الرجل يميل إلى العنف عندما تطول

مدّة علاقته بالمرأة، في حين أن المرأة، وفي الظرف ذاته، تميل إلى الضجر، فالعنف صناعة رجالية، بينما الملل احتجاج نسائي على انتفاء العاطفة الصادقة ما بين المرأة والرجل.

إن خوف فرجينا وولف من الرجل كان خوفاً ظاهرياً، الأمر الذي جعل الكثيرين من معارفها يشكّون في توازنها النفسي والعقلي ويضعونها في خانة الشاذين. لكن الحقيقة لم تكن كذلك تماماً لأن فرجينا وولف كانت ذات بنية نفسية حساسة جداً، تعوف الطعام على الدوام. قلقة من شيء ما. تخاف جداً من الغرباء والأصدقاء الجدد، تحبذ عدم الاختلاط بأحد، ولذلك بدت طوال حياتها تقريباً إنسانة منهكة متعبة، لديها نوبات قنوط ويأس واكتئاب ذات أعراض واضحة جداً. وهذا ليس بمستغرب ففرجينا وولف سليلة أسرة قلقة ذات حساسية واضحة، يميل أفرادها إلى الانزواء، والرضا بالوحدة بعد مزاولة طويلة لتمارين العزلة، فقد عانى الكثير من أفراد الأسرة من أمراض نفسية كادت تفتك بهم، هذا ناهيك عن أن فرجينا عاشت طفولة أتعبتها الأمراض فأرهقتها جسدياً ونفسياً. وقد كان لموت أمها المبكر، وموت أخيها المفاجئ أكبر الأثر في نفسها، وكان لزواج أختها فانيسا وسفر أخيها، آثار سيئة لم تستطع مقاومتها طوال حياتها. فقد كانت دائمة الموازنة بين حياتها المحزنة (الوحدة والعزلة من جهة ومخالطة النساء ومخالطتهن فقط من جهة ثانية) وحياة أختها السعيدة (التي راحت تنجب الأطفال وتكتب إليها رسائل تعبر عن سعادتها من جهة ثانية). كانت تشعر بحزنها وكآبتها تماماً مثلما تشعر أختها بالسعادة وفرحها بالحياة الزوجية. لذلك عاشت وقتاً طويلاً من حياتها

وحيدة تكتب يومياتها، فتبوح لنفسها بآرائـ[ـها] وأفكارها حول الكتب، والأشخاص، والوا[قع] الاجتماعي، كما تبوح بغاياتها المستقبـ[ـلية] وهواجسها الكتابية. وقد اتصفت فرجينا وو[لف] بسخريتها اللاذعة، وجرأتها غير المحدودة، ووضـ[ـوح] أفكارها وصراحتها. وعلى الرغم من عزلتها [إلا] أنها كانت تحب الحياة فتتزين وتتجمل عـ[ـلى] نحو لافت للانتباه، وتشتري الثياب الغا[لية] لتتميز عن غيرها، وكان هذا كلّه يسبب [لها] مشكلات اجتماعية لعلّ أبسطها سوء الظن بـ[ـها] واتهامها بالشذوذ. عاشت تجارب عاطفية عديـ[ـدة] مع العديد من الشبان الذين تعرفت إليهم، ولـ[ـكن] تلك التجارب العاطفية أورثتها النفور مـ[ـن] الرجال. لعلّ ذلك يعود إلى مشكلات عديدة [في] طفولتها حيث تروي في يومياتها أن أخاً غـ[ـير] شقيق لها حاول التحرش الجنسي بها مرّ[ات] عديدة، وأنه كان يتلصص على جسدها على الدوام.

لذلك لم تقتحم فرجينا وولف عالم الزوجية إلا عندما أصبحت في الثلاثين من عمرها. حين تعرفت إلى شاب يهودي اسمه ليونارد وولف كان يعمل في المجال السياسي في إقليم (سيلان) يكتب تقارير دورية عن سيلان ويرسلها إلى وزارة المستعمرات البريطانية في لندن.

حاول ليونارد وولف إقناع فرجينا بالسفر إلى سيلان إلا أنها رفضت لقناعتها بأن غربتها ستصير غربة مركّبة إذا ما وافقت على السفر. في بداية التعارف بينهما لم يرق ليونارد لها على الرغم من هدوئه، وصوابية تحليلاته

السياسية، وقوة أفكاره، وحسن عرضها، لكنها وبعد تعدد اللقاءات بينهما وجدته مختلفاً عن الشبان الذين تعرّفت إليهم، والذين كانوا من

“

عاشت فرجينا وولف ثلاثين سنة من عمرها حرة لم تقم وزناً لأي تقليد أسري أو مجتمعي.

“

الشاذين (المثليين)، ولعلّ أبرز الشبان الذين أحبتهم هو (ليتون ستراجي) الذي رأت فيه إمكانية لكي يكون زوجاً لها في المستقبل، لكنها اكتشفت وبشكل مباشر أنه شاذ جنسياً، وقد أدركت أنه يريد حل مشكلاته الخاصة به ضمن (صفقة الزواج) بعد أن خطبها وقبلت به. شعرت أنه يعيش حالة من الرعب والاضطراب حين يقبّلها، لذلك قالت له (لا حياة لك في الفردوس الزوجي معي). فأمر مثل هذا مستحيل لأن نزوع الشذوذ سيكون جداراً عازلاً بينهما. وقد وافقها (ليتون) بالفعل على رأيها هذا، لأنه لا يستطيع الزواج منها أيضاً، وأكدت هي له أنها لا تحبه. وبذلك انفصمت علاقتهما. كانت التجربة محزنة جداً، ولكن ما الذي تفعله وقد أصبحت في السابعة والعشرين من عمرها كان لابدّ من رمي (العزوبية) بعيداً عنها والخلاص منها على الرغم من نفورها الواضح من الشبان، وتقبّلها الودود للعلاقات النسائية.

تزوجت فرجينا من ليونارد وولف دون أن يعرف أنها تعاني كثيراً من صعوبة التفاهم مع الشبان، وأنها تميل إلى الصداقات النسائية أكثر من ميلها إلى الصداقات الرجالية، كما أنه لم يعرف ما تعانيه من صعوبات التكيّف الجسدي والنفسي في المنزل مع أفراد أسرتها، ومع الجماعات التي تختلط بها في المنتديات والروابط الاجتماعية.

أما هو (ليونارد وولف) فقط كان، وبعد مخالطات عدّة مع الأصدقاء المحيطين بفرجينا، يظن بأنها ستتزوج من أحد معارفها دون أن يعرف أو يدرك تمنعها عن الزواج بهم بسبب (شذوذيتهم). عاش سبع سنوات صعبة وراء البحار في سيلان، فيها الكثير من الرصانة، والعزلة، والتدرب اليومي على أن يكون إدارياً ناجحاً، إلا أن مخالطته للجماعات (الشاذة) عند عودته إلى (لندن) جعلته يعيش ازدواجية مُرّة بين حياة رصينة وحياة تهتك. قبل أن يتزوجا في عام (1912) كان ليونارد كثير الاختلاط بفرجينا وأختها فانيسا، وقد أحسّ أن قلبه شغف بها حباً، وكانت هي تكنّ له المودة. لذلك وفي بداية عام 1912، أبرق لها يرجوها أن يلقاها مدّة ساعة، لأمر ضروري. فوافقت هي مباشرة، والتقاها تلك الساعة وسألها أن تتزوجه، فلم تفاجأ لأنها كانت تشعر بإعجابه ومودته، مع ذلك لم تجب بالنفي ولا بالقبول، وطلبت منه أن يمنحها بعض الوقت لتفكر جدياً بالأمر، ولتتعرف إليه أكثر. وحين عاد إلى مكان سكنه كتب ليونارد إليها قائلاً:

❑ "عزيزتي فرجينا، يجب أن أكتب إليك قبل أن أنام، فلعلّي أستطيع التفكير على نحو أهدأ. ليس عندي تصوّر واضح لما قلته لك فعلاً عصر اليوم، ولكني واثق أنك تعرفين لماذا جئت، ولا أعني مجرد أنني محب، لكن هذا، وعدم اليقين، يسوقان المرء إلى أن يقوم بهذه الأشياء. ربما كنت مخطئاً، ذلك لأنني قبل هذا الأسبوع لم أكن أنوي أن أخبرك إلا إذا شعرت شعوراً أكيداً أنك محبّة لي وستتزوجيني. ظننت آنئذ أنك تودّينني، وكان هذا هو كل ما في الأمر. لم أدرك مدى حبي لك إلى أن تحدثنا عن مسألة رجوعي إلى سيلان... بعد ذلك لم أستطع أن أفكر بشيء سوى بك. صرت في حالة شك يائسة: هل أنت تحبينني أو يمكنك أن تحبيني أو حتى أن تودّيني؟ يا إلهي، عسى ألا أقضي مرّة أخرى مثل

ذلك الوقت الذي قضيته هنا إلى أن أبرقتُ! كتبت لك قبل ذلك الوقت أقول إنني سأكلمك الاثنين القادم (كان يوم رؤيته لها هو يوم الخميس، أي سبق الموعد بأربعة أيام)... ثم شعرت أنني سأجن إذا انتظرت حتى ذلك الحين لأراك... لذا أبرقتُ! كنت أعرف أنك ستقولين لي بالضبط ما تشعرين به. لقد كنتِ، بالضبط، كما عهدتك، ولو لم أكن أحبك قبلاً لأحببتك الآن! وليس الأمر لأنك حسناء جداً ـ وإن كان هذا بالطبع سبباً كبيراً، ويجب أن يكون كذلك ـ ولا هو لأنني أحبك... كلا ليس الأمر مجرد هذا... إنه عقلك وشخصيتك. لم أعرف قط من هو مثلك في هذا، فهل تصدقين؟!

والآن فإنني سأفعل أي شيء تريدينه، قطعاً لا أظن أنك تريديني أن أنصرف، ولكن إذا كنت تريدين ذلك فأنصرف فوراً".

وهي لا تجيب. لذلك كتب لها في اليوم التالي:

❑ "أستطيع أن أكتب من بعيد عما كان صعباً علي جداً أن أبحثه معك بهدوء وبلا انفعال. لا أظنني من الأنانية بحيث لا أستطيع رؤية الأمر من جانبك أيضاً. أما من جانبي فأنا واثق الآن بأنه وبصرف النظر إلى كوني أحب، واثق بأنه سيكون من الجدير بي المغامرة بكل شيء للزواج منك. وهذا بالطبع من جانبك هو السؤال الذي كنت تسألينه باستمرار البارحة، وربما كان ينبغي لك ذلك، ولأنك خارج حلقة النار يمكن أن تقرري أفضل مني بكثير أنا الذي في داخلها.

يا إلهي، أنا أرى أكثر من غيري المخاطرة في الزواج خاصةً من قبلي، فأنا أناني، غيور، قاس، شهواني، كذاب، وربما أسوأ، وقد قلت لنفسي مراراً وتكراراً أنني لن أتزوج من أية امرأة بسبب هذا، ولأنني بالدرجة الأولى لا أستطيع، على ما أظن أن أسيطر على مشاعري مع امرأة أدنى مني، وسيؤدي نقصها واستسلامها إلى إلهاب الغضب في بالتدريج! ولأنك لست هذه المرأة، فإن المخاطرة تقلّ كثيراً جداً. قد تكونين أنت أيضاً مغرورة، أنانية، غير صادقة كما تقولين عن نفسك، لكن هذه ليست شيئاً بالمقارنة مع صفاتك الأخرى... الروعة، الذكاء، الفطنة، الجمال، الصراحة. وعلى أية حال أيضاً فإننا على مودّة، أحدنا بالآخر، ونحب الأشياء نفسها والأشخاص ذاتهم، وكلانا ذكي، والأهم من هذا كلّه أننا نفهم واقع الأمور التي هي مهمّة لنا"!.

هذه المرة استنفرت فرجينا مشاعرها، فكتبت إليه تقول:

❑ "ليس عندي ما أقوله سوى أنني أرغب في أن أستمر كالسابق. عليك أن تتركني حرة، وعليَّ أن أكون أمنية. أما بالنسبة إلى النواقص فأتوقع أن تكون نواقصي هي بالسوء نفسه، ولعلها أقل نبلاً أيضاً. لكن النواقص ليست بالطبع هي المسألة حقاً. وقد قررت إبقاء هذا الأمر سراً باستثناء فانيسا (أختها) وقد وعدتني ألا تفشيه لكلايف (زوجها) وقلت لأدريان (أخوها الوحيد) إنك جئت بشأن عمل عرض عليك".

ولم تدرِ فرجينا أن فانيسا (أختها) كتبت لليونارد سراً تقول له: "سيسرني جداً أن تحظى بما تريد. أنت الشخص الوحيد الذي أعرفه ويمكن أن أتخيله زوجاً لها".

بعد تلك المراسلات، أصيبت فرجينا بانهيار عصبي استدعى دخولها إلى المصحة العقلية،

وهناك انتخبت ملكة جمال للمجنونات في المشفى. أما ليونارد فكان موزعاً بين رغبته في العودة إلى سيلان لأنه يحظى هناك بالتقدير والاحترام، ويكسب الكثير من المال، وبين حبّه لفرجينا، وقد كان يعول على قبول فرجينا بالزواج لكي يتخلّص من تلك الرغبة اللعينة التي ستعود به مرّة أخرى إلى وراء البحار، لذلك طلب من وزير المستعمرات تمديد إجازته حتى تتعافى فرجينا تماماً، فيعرف منها ما إن كانت مستعدّة للزواج أم لا. غير أن الوزير أحال طلب الإجازة إلى حاكم سيلان الذي لم يوافق إلا بشرح الأسباب الداعية إلى التمديد، وقد تمنّع ليونارد عن ذكرها، لذلك اضطر إلى الاستقالة لكي يبقى إلى جوار فرجينا. وكتب إليها يقول:

❑ "يا إلهي، السعادة التي شعرتها بقربك، والحديث معك، حديث عقل لعقل، وروح لروح. أنا أعرف بجلاء ما أشعر به نحوك. إني شغوف بك كما لم أشغف من قبل بأي أحد أو أي شيء في الدنيا. وتجيبه فرجينا مؤنّبة لأنه ترك مهنته:

❑ "إن مهنتك مهنة رائعة، أنت تدمرها! يبدو لي أنني أؤلمك كثيراً، لذلك ينبغي لي أن أكون واضحة في ضباب لا أراه أنا مطلقاً. أنت ستكون سعيداً تماماً معي، وأقول إن الزواج سيعطيك الرفقة والأطفال والحياة الحافلة بالعمل. أنت ولكونك يهودياً تبدو غريباً للغاية. ثم أنني غير مستقرّة بشكل مخيف. أنا أنتقل من الحرارة إلى البرودة في لحظة واحدة بدون سبب عدا أنني أعتقد أن الجهد الجسماني والإعياء يؤثران فيّ.

كل ما أستطيع قوله هو وجود شعور دائم ومتنام بالرغم من هذه المشاعر التي يطارد أحدها الآخر طوال اليوم حين أكون معك.

أنت تريد أن تعرف بالطبع هل هذا الشعور سيجعلني أتزوج أم لا! كيف أستطيع القول؟ أظنه سيجعلني أقدم على ذلك إذ لا يوجد على ما يبدو سبب يحول دون ذلك، لكني لا أعرف ماذا يحمل المستقبل. أنا شبه خائفة على نفسي. إنني أريد كل شيء... الحب، الأطفال، المغامرة، التقارب الحميم، العمل. أريدك أن تكون معي دائماً، وتعرف كل شيء عني... حتى التهوّر والتعالي. أحياناً أظن أنني إذا تزوجتك فسأستطيع الحصول على كل شيء، إنما... هل هو الجانب الجنسي يقف حاجزاً بيننا! فكما قلت لك قبل أيام، وبكل قسوة إنني لا أشعر بجاذبية جسدية فيك. ثمّة لحظات (حين قبلتني قبل أيام) شعرت فيها أني لست أكثر من حجر. مع ذلك فإن اهتمامك بي يكاد يأخذ علي أمري، وهذا شيء حقيقي جداً وغريب جداً. لماذا تفعل ذلك؟! من أنا سوى مخلوقة جذابة لطيفة؟ لكن ولأنك شديد الاهتمام بي فإني أشعر أنني يجب أن أحس بالاهتمام بك قبل أن أتزوجك، أشعر أنني يجب أن أعطيك كل شيء، وإذا لم أستطع فالزواج إذن لن يكون إلا ثاني أفضل الأشياء لك ولي. نحن نتطلّب كثيراً من الحياة. أليس كذلك. لعلّنا سنحصل على ما نريد، عندئذٍ ما أروعه من أمر. أن المرء لا يسعه قول الكثير في رسالة أليس كذلك"؟!.

وتشاء الظروف أن يتجاورا في السكن، فراح كل منهما يراقب مشاعره تجاه الآخر، وقد غدا كل منهما يعيش مع الآخر الساعات الطويلة، ومن السفر الطويل تكتب فانيسا إلى أختها فرجينا قائلة:

❑ "أرجو ألا تكوني قلقة كثيراً من مسالة ليونارد. لو كنت مكانك لتركت الأمر يأخذ مجراه. سيكون الأمر بالتأكيد على ما يرام".

وكانت فرجينا بالفعل، كلّما رأت ليونارد وعايشت أفكاره وأعماله وسلوكه، تزداد حباً له ، لذلك وفي 29 آذار 1912، وبعد أن تطوّرت صلاتهما الحميمة، وتلاشت مخاوف فرجينا، وازدادت ثقتها به، قرّرت بوضوح أنها تحبه وسوف تتزوجه، وهذا ما حدث لاحقاً.

ولكن ما الذي قالته فرجينا عن ليونارد، وكيف عرّفت به، وما الذي باحت به لصديقاتها. إنها تقول في رسالة إلى صديقتها فيوليت وكنسون:

"عزيزتي فيوليت.

لدي اعتراف سأبوح لك به. سأتزوج من ليونارد وولف، وهو يهودي لا يملك شروى نقير وأنا أسعد مما كنّا نظنه ممكناً. هل لنا أن نأتي عندك معاً أم تفضلين أن آتي وحدي. كان صديقاً (تقصد ليونارد) مقرباً من (ثوبي ـ أخيها المتوفى) وذهب إلى الهند (تقصد سيلان) وعاد في الصيف الأخير حين التقيته، وهو يقيم هنا منذ الشتاء. لقد كنتِ دائماً الإنسان الرائع الذي أحببته منذ كنتُ طفلةً، لذا لا أستطيع أن أهضم عدم استحسانك لزوجي. إنه يحسب كتابتي هي أحسن ما في. إننا سنعمل بجهد عظيم".

أما الزواج فتم رسمياً في 10 آب 1912، وفي رحلة شهر العسل إلى إسبانيا وإيطاليا وفرنسا، قرأت فرجينا وولف رواية (الأحمر والأسود) لـ"ستاندال"، و(الإخوة كرامازوف)، و(الأبله) لدوستويفسكي.

- 4 –

قبل سن الثلاثين من عمرها، لم تصدر فرجينا وولف أي مؤلف لها. كل ما كتبته كان مقالات نقدية لكتب حديثة الصدور، أي مراجعات تعريفية عن بعض الكتب التي أراد ملحق التايمز الثقافي أن يقدمها للقراء (بدأت الكتابة عام 1905). ولكن فرجينا وولف كانت تعي في أعماقها أنها ستكون كاتبة ذات شأن على الرغم من الطقوس الفوضوية التي كانت تعيشها مع أصدقائها الذين بشروا بالبوهيمية واللامبالاة تعبيراً عن فكرتهم الجوهرية التي آمنوا بها وهي أن الأجساد شبيهة

بالأشجار، وعليها أن تنمو على هواها دون إعداد، أو برمجة، أو توجيه. لا بل أن فرجينا وولف آمنت بأكثر من هذه الفكرة حين تبنّت فكرة (تحطيم الذات) وعملت عليها حين أرادت طوال فترة شبابها استنزاف طاقات الجسد والعقل معاً في تلبية الرغبات والنزوات، وزجر الذات التي تريد الإخلاد للراحة أو الهدوء، هذا ناهيك عن عدم التزامها بالقيود الاجتماعية. لذلك كانت عرضة للانهيارات العصبية بدءاً من عام 1895، أي وهي في سن الثالثة عشرة.

ل شبابها كثيرة السفر، كثيرة مبالية، فريسة للانهيارات العصبة ت النفسية، كثيرة التردد على المشافي ئبة، كثيرة الهجس بالكتابة والتعبير الأحداث، داعية لتحرير المرأة.

في إحدى يومياتها:

ادسة عشرة من عمري كنت أبغي ما رف، وأبغي كتابة كتاب، ولكن أي تلك الرؤية وافتني بوضوح أشد وأنا العشرين من عمري".

خرجت معافاة من الانهيار العصبي

الأول الذي قادها إلى مصحة عقلية، تكتب لإحدى صديقاتها قائلة: "آه يا عزيزتي فيوليت لقد تعافيت من تعاسات الأشهر الستة الماضية، فبت آمنة مطمئنة. أنت لا تستطيعين تصوّر الجذل الرائع لكل دقيقة من حياتي الآن، ودعائي الوحيد هو أن أعيش لأبلغ السبعين. أحسب أنني سأخرج من المحنة أقل أنانية وغطرسة مما كنت عليه حين دلفت إليها، كما سأكون ذات تفهّم أكبر لمشاكل الآخرين".

لقد ظنت أنها شفيت. لكن طبيبها الدكتور سافيج أصرَّ على أن تعيش بهدوء كامل بعيداً عن ضجيج المدن وناسها ما أمكن ذلك. لهذا ذهبت لتعيش في كامبريدج فترة من الزمن عند عمتها، ولم تتركها إلا بعد أن فحصها الدكتور سافيج مرة أخرى، وأخبرها بأنها عوفيت تماماً، وبإمكانها أن تعيش حياتها الطبيعية في المكان الذي تريده. حين عادت إلى لندن، فاتحتها ابنة مطران اسمها شيبشانكز تعمل مديرة منشطة لكلية مولي، ومحبة لتعاون الآخرين معها، أن تدرس بعض العاملين والعاملات بعض المعلومات لإكسابهم خبرات ثقافة جديدة، فوافقت فوراً، كانت هذه الكلية معهداً مسائياً للعمال والعاملات. وقد استطاعت الآنسة شيبشانكز أن تضم إلى المعهد أخوة فرجينا من أجل التدريس في الكلية، فقامت فانيسا بتدريس الرسم، وقام توبي بتدريس اللاتينية، وقام أدريان بتدريس اليونانية.

تقول فرجينا عن تلك التجربة:

- "أعطيت محاضرة أمس لأربعة عمال، أحدهم يلثغ بالميم، والآخر إيطالي يقرأ الإنكليزية كأنها لاتينية القرون الوسطى. والثالث شاعر منحط يتهيج ويحمر خجلاً ويشدّ على يدي إذا استحسنا معاً بيتاً من الشِعر. قلت لهم في الجملة الأولى من محاضرتي: مات الشاعر كيتس وهو في الخامسة والعشرين، وكتب شعره كله قبل ذلك. فقالوا: حقاً؟ ما أروعك يا آنسة".

استمرت في التدريس مدّة سنتين حتى عام (1907)، وكان انطباعها عن هذه التجربة أنها ضحّت بالكثير من وقتها في سبيل اللاشيء واللاجدوى. وأن هؤلاء الطلبة أشبه بأرض قاحلة لا ترتوي ولا تُنبت زرعاً أيضاً. ولعل أهم ما في التجربة حقاً هو أن صحة فرجينا استقرت خلال فترة التدريس تلك، وأن سلوكها انضبط كثيراً مقارنة مع ما كان عليه سابقاً.

وعلى الرغم من أن فرجينا ساكنت العديد من الشبان في بيت واحد إلا أن عواطفها تجاه الشبان كانت ضامرة، إذ لم يلعب أي من عشاقها دوراً مهماً في حياتها، ولم يُلهب أي منهم خيالها وعواطفها، ذلك لأن عواطفها كانت مشبوبة تجاه الفتيات وخصوصاً صديقتها فيوليت. وكان أول من حاولت مغازلته رجل يشبه والدها، يكبرها بسنوات عديدة، لعلها رأت فيه تعويضاً عن الوالد... عاطفةً، وحضوراً، ومكانةً.

تكتب لإحدى صديقاتها فتقول:

"إنني مقتنعة بأن العالم الغامض الشبيه بالحلم، الخالي من الحب أو القلب أو العاطفة أو الجنس هو العالم الذي اهتم به حقاً، وأجده ممتعاً، ومع أن هذه الأشياء أحلام، كما ترى، فأنا لا أستطيع التعبير عنها كفاية أبداً، مع أنني اعتبرها حقيقية تماماً".

تقول عن واحد من الذين أحبوها في رسالة إلى أختها فانيسا: "إنه كالفيل في مخزن للزجاج"! وتقول عن محب لها... آخر: "حين

التقيه أشعر بأن الهواء قلّ في مكان جلوسنا، لذلك أسعى بكل طاقتي لمغادرة المكان". وعن ثالث تقول: "حين يأتي إليّ، ويطيل أشعر بغربة غير عادية، وأنني لا أقوى على الحركة والكلام والتعبير".

- 5 -

بعد هذا الجولان في حياة فرجينا وولف، واستبطان بعض دواخلها وأسرارها، أقول إن فرجينا وولف كتبت واحداً وعشرين مؤلفاً طوال حياتها الأدبية التي بدأتها وهي في الثلاثين من عمرها" أما بداية النشر فكانت مع روايتها الأولى (رحلة إلى الخارج) سنة 1915، أي وهي في الثالثة والثلاثين من عمرها.

استقبلت رواية (رحلة إلى الخارج) استقبالاً طيباً لدى معارف فرجينا وولف، كما استقبلت بالقدر ذاته من قبل من راجعها في الصحف.

وقد قال عن الرواية الناقد فورستر. وهو من النقاد الذين تطمئن فرجينا لآرائهم، وتثق بقدراتهم النقدية:

"هذا هو أخيراً كتاب يحقق وحدة العرض بالثقة نفسها التي حققتها رواية (مرتفعات ووذرينغ)، وإن كانت الكاتبة وولف اتخذت أسلوباً مختلفاً".

وبالغ بعض النقاد حين قال أحدهم:

"ثمة شيء أعظم من الموهبة يلوّن الحذق في هذا الكتاب، والرواية تبذل جهداً متواصلاً لكي تقول الشيء الحقيقي وليس الشيء المتوقع، وتحفل بالفكاهة والسخرية واللطف العاطفي، والأصالة العميقة. فهذه الرواية تعتبر بين الروايات العادية بمثابة أوزة برية بين البط العادي".

وكرد فعل أولي من فرجينا وولف على الكتابات النقدية، تقول في رسالة لصديقة لها:

"أشعر بأن الرواية طويلة، وثقيلة الدم، ولكنها ليست لغوياً، وقد خشيت أن تكون كذلك في بعض الأحيان.

ولعل أهم ما كانت تخافه فرجينا وولف، وقد صدرت روايتها الأولى (رحلة إلى الخارج) أن يحسبها القراء كتابة اعتباطية لكاتبة تعاني من نوبات الجنون... فلا تكتب سوى جنونها. وأن الرواية مفككة لا منطق ينظمها، ولا روح مشتركة تجمعها.

لذلك كان أهم ما أبهجها أن الرواية كانت بمثابة حسن سلوك لمسارها النفسي والعقلي والاجتماعي، لا بل نقلتها (الرواية) من عالم المراجعات للكتب إلى الكتب نفسها لكي تبدعها على صورة سرّت القراء والنقاد في آن معاً. وبذلك عززت فرجينا وولف ثقتها بنفسها من خلال قدرتها على كتابة رواية لم ترشق بـ(البيض الفاسد على صفحات الصحف).

وتشير هذه الرواية (رحلة إلى الخارج) إلى سرد أخبار رحلة بحرية بعيدة يتناوب فيها الأصدقاء على الحديث، وجلو ما في الذات عبر ما سمي لاحقاً بـ(تيار الوعي) أو (المونولوج الداخلي)، عبر تقنيتي (الاسترجاع) لما كان و(الاستقبال) لما سيكون.

ولعل أهم ما أثلج صدر فرجينا وولف حول روايتها الأولى (رحلة إلى الخارج) أنها وحين تعرفت إلى الأديبة كاترين مانسفيلد، سمعتها تُثني على الرواية وأسلوبها بحماسة كبيرة جداً.

وقد كانت مانسفيلد أديبة مثيرة للاهتمام، ومؤنسة جداً، وفيها غموض يتوق المرء إلى معرفة ما يخفي وراءه. ولكن فرجينا وولف لم ترتح لكاترين مانسفيلد ككائن بشري، تقول في رسالة لأختها فانيسا:

"إنها تبدو لي شخصية غير لطيفة، ولكنها قوية ولا تتحرج من شيء على الإطلاق"¹.

وقد عرف عنهما خلال فترة تلاقيهما، أنهما كانتا في تنازع شديد، واتفاق شديد، الأمر الذي يصل إلى حد التناقض، وذلك لاختلاف الطباع والأمزجة. ولكن كان يجمعهما حب الأدب على الرغم من المنافسة الحادة. لقد رأت كل منهما في الأخرى ضرورة من ضرورات الصداقة الأدبية، ولكن هذا لم يلغ القول إن أعصاب

الواحدة منهما كانت متوترة ومثارة بسبب الثانية. وكانت إحداهما تقدِّر الثانية، فأما مانسفيلد فتقدِّر فرجينا وولف لاقتحامها ساحة الأدب بقوة، وبجدة، وطزاجة تكسر، ومواصفات السرد الإنكليزي المعروف، وترى فيها؛ إذا ما استمرت في الكتابة، روحاً جديدة تضاف إلى الأدب الإنكليزي. وفرجينا وولف تقدر كاترين مانسفيلد وتحترم تجربتها الأدبية، ولكنها لا تطيق سلوكها العاطفي، فقد دمّرت كاترين نفسها بسبب تقلباتها العاطفية ومصاحبة الرجال والارتماء الرخيص لهم بعدما اشتطت في هوسها العشقي وقبولها الحميم للجميع دونما تمييز أو تفريق، الأمر الذي جعلها تقع في دائرة (الإشفاق) لأن تصرفاتاتها وسولكيتها لا تفترق، لا في التزيين والبهرجة... ولا في الرخص والضعة، عن البغايا.

في تلك الفترة بدأت فرجينا وولف وزوجها ليونارد يفكران بإنشاء مطبعة والعمل على طباعة الكتاب، وقد تمّ شراء المطبعة (مطبعة هوغارث) عن طريق بيع بعض الأسهم التي يملكانها، لكن فرجينا وولف تقول في رسالة إلى صديقتها اثيل سمايث موضحة كيفية تأمين المال لشراء المطبعة: "بعت أقراطي وقلائدي القليلة"¹.

طبعاً كانت الأمور الاقتصادية صعبة جداً، فالزمن هو زمن الحرب العالمية الأولى.

وتكتب فرجينا (الليل والنهار) قصة طويلة، عادت فيها إلى الطريقة الكلاسيكية في الكتابة، وذلك لقناعتها أنها كتبت فصولاً مجنونة أخيرة في روايتها الأولى (رحلة إلى الخارج) نشرتها في كراسة مشتركة مع قصة (ثلاثة يهود) لزوجها ليونارد وولف، ولم يتجاوز عدد نسخها مئة وخمسين نسخة، ويكتب أحد الأدباء عن قصتها قائلاً:

"قصة فرجينا (الليل والنهار) قصة من أعمالِ العبقرية. إن سلاسة الأسلوب تملؤني حسداً. بعض الجمل خاصة. كيف تستطيع فرجينا أن تجعل اللغة الإنكليزية تعوم هكذا؟ ثم الطريقة الرائعة التي بها يُشار إلى وجهة النظر العصرية،. برافو".

كانت فرجينا وولف تصفّ الحروف اليدوية في المطبعة، بينما زوجها يقوم بالطباعة وهو العمل الأكثر مشقة وتعباً.

آنذاك كان المشهد الثقافي الإنكليزي، أو لنقل اللندني على وجه التخصيص، وفي أثناء الحرب العالمية الأولى، مشغولاً بأسماء أدبية بعينها، وذلك في الأندية والمنتديات واللقاءات الأدبية (نادي 1917 ـ اتخذ هذا النادي اسمه من

الثورة البلشفية الروسية ـ نادي بلومزبيري) ـ والثقافية التي كانت تجمع إليها نفرا من الأدباء والمثقفين والرسامين. من تلك الأسماء المهمة: جيمس جويس (الذي ذاع صيت ما كتبه عن رواية اتخذ لها اسماً هو "عوليس")، وعزرا باوند، وت. اس. إليوت، وكاترين مانسفيلد، وقد راحت الأخبار تتوارد عن كاتب فرنسي ذاعت شهرته هو مارسيل بروست. لقد لعبت تلك المنتديات والأندية دوراً في الترويج لكتّاب بعينهم، وبذلك راحت أهمية الكتّاب والأدباء والرسامين والموسيقيين تتجسد من خلال ما تقوله تلك الأندية لأن آراء أصحابها أخذت تظهر في الصحف والمجلات فتشكل الذائقة الأدبية للمثقفين عامة، كما تشكل تأثيراً على الأدباء والكتّاب أنفسهم، وبذلك صح القول آنذاك، بأن مقياس الثقافة (ميزانها) هي تلك الأندية والمنتديات فتصعد بمن تصعد و تنزل بمن تنزل. ولي أن أشير إلى ملاحظة شديدة الأهمية، وهي أن (نادي 1917 تمثيلاً لا حصراً) كان ملتقى المتقدمين، والمتحررين والمتحررات، بقولة أخرى كان النادي ملتقى (كائنات العالم السفلي)، وأضيفُ أيضاً ملاحظة أخرى شديدة الأهمية، وهي أن النادي كسب في عضويته العديد من الناشرين المتميزين الذين كانوا، كغيرهم، يتأثرون بما يقوله أدباء النادي ومثقفوه وخصوصاً تصنيفاتهم لمراتب الأدباء والكتّاب وأدوارهم الإبداعية.

في تلك الأثناء أي في (1918) جاءت السيدة هارييت ويفر harriet weaver إلى لندن وهي صاحبة مجلة اسمها اكويست تحمل معها مخطوطة رواية عوليس لـ جيمس جويس، وزارت فرجينا وولف وزوجها ليونارد وولف في مطبعتهما (هو غارث) من أجل طباعتها وذلك بتوصية من تي. اس. إليوت. رأت فرجينا في مخطوطة الرواية (خلاعة جويس الوقحة) على حد تعبير ها، ولكن هذا لا يمنع من نشر الرواية، فقد أعجبت بها، وشعرت كما أنها هي من كتبها، ولكنها، انتصاراً لبنات جنسها، قالت إن الرواية أشبه بكلام الرجال

حين يستغبيون النساء من دون حتمة أو كريم قول وسبب عدم طباعة الرواية (عوليس) في مطبعة (هوغارث) هو حجمها الكبير أولاً، فقد كانت طباعتها فوق طاقة مطبعة (هوغارث) محدودة الإمكانات، ثم إن الأمر الثاني الذي حال دون طباعتها هو ما جاء فيها من عبارات ومشاهد تخدش الحياة، فقد رفض عمال المطبعة أن ينضدوا كلماتها خوفاً من السوق إلى المحاكم القضائية.

وفي أواخر عام 1918، تودع فرجينا وولف الحرب العالمية الأولى بقولها:

"قبل قليل انطلقت المدافع تعلن السلام. صفارة الإنذار تصفر على النهر. لم تزل تصفر. بضعة من الناس هرعوا إلى النوافذ يتطلعون. الغربان السود تحوم وعليها ذلك الطابع الرمزي لمخلوقات تقوم بطقوس في احتفال ما بعضه للشكر، وبعضه لتوديع الموتى من فوق القبور"

مع حلول عام 1919، قامت مطبعة (هو غارث) بطباعة ديوان شعر لـ إليوت، ورواية جديدة هي (حدائق كيو) لفرجينا وولف التي لم تلقَ النجاح الذي توقعته هي وزوجها ليونارد، ولم تبع في شهورها الأولى سوى نسخ محدودة جداً في حين باع ديوان إليوت من النسخ أكثر مما كان يتوقعه الزوجان وقد امتازت (حدائق كيو)

بالجرأة لاستبطان مكنونات النفس التواقة إلى الحرية والتفلت من كل التقاليد

الاجتماعية

وقد لاقت بعض التقريظ لهذا السبب، ولكن نعى النقاد عليها عدم انصياعها إلى الطرق الكلاسيكية في الكتابة الروائية.

الأمر الذي جعل فرجينا وولف تدفع بروايتها (الليل والنهار) التي وضعتها وفق الصيغ الروائية التقليدية المعروفة، الأمر الذي جعل الروائية كاترين مانسفيلد تقول عنها لأحد النقاد:

"روايتها الجديدة تفيح برائحتها. أنت ستكره الكتاب. بل لن تقرأه. إنه طويل جداً ومتعب جداً، والرواية تنطوي على كذب في باطن الروح، فالحرب لا ذكر لها في الرواية وكأنها لم تكن أصلاً. ونحن كفنانين، عندما نتجاهل الواقع سنكون خونة إذا لم نشعر بآثار الحرب وويلاتها، علينا أن نأخذ الحرب بالحسبان فنجد عبارات جديدة، وقوالب جديدة لأفكارنا ومشاعرنا الجديدة. ومع أن هذه قناعتي فأنا لا أستطيع التصريح بها"!

فعلاً لم تستطع ما نسفيلد التصريح بهذه الآراء تجاه رواية فرجينا وولف الجديدة وحسب، وإنما قالت لها حين التقينا: «إن الرواية إنجاز مدهش. لِمَ؟! لأننا لم نحصل على مثلها منذ أمد طويل».

في عام 1920 بدأت فرجينا وولف كتابة روايتها (غرفة يعقوب)، وكانت حين تنقطع عن الكتابة فيها تكتب بعض القصص القصيرة التي ظهرت في ربيع عام 1921 تحت عنوان(الاثنين أو الثلاثاء) وقد تميزت بإيلاء الجانب النفسي الكثير من العناية الأمر الذي جعل القصص تحظى بتقريظ وافر من الأدباء والنقاد، وفي طليعتهم تي. اس. إليوت.

أما رواية (غرفة يعقوب) فهي كتابة لسيرة حياة أخيها (ثوبي) وموته في غربته، ورسائل الحنين المبثوثة إلى الأمكنة الأولى، والأصدقاء الأول، وحالات الفقر التي يعانيها المغترب بعيداً عن الآخرين الذين يعرفهم، وعن الأمكنة التي يحبها، أي حين تقطّع خيوط الصلة مع المكان الأول.

صدرت رواية (غرفة يعقوب) في عام 1922، وقد لاقت استحساناً من قبل القراء وانتقاد على السواء، وقيل إنها كانت الجسر الذي عبرت عليه فرجينا وولف نحو النجومية بعد الإخفاق الذي عانته مع روايتها التقليدية السابقة (الليل والنهار). هذا القبول الحميم للرواية نشط ذهنية فرجينا وولف وخيالها لكتابة رواية جديدة تعزز حضورها الأدبي، فراحت تكتب روايتها (السيدة دالاواي) إلى جانب مشاركتها في إلقاء المحاضرات، وكتابة المراجعات النقدية في ملحق التايمز الثقافي.

رواية (السيدة دالاواي) تجسده شخصية سيدة إنكليزية ثرية اسمها (كلاريسا دالاواي) تنشر على الصفحات جزءاً مهماً من سيرتها الشخصية استدعاءً، ثم الحديث عن زواجها من السيد (سبتيمس دالاواي) ، وصداقتها لـ (سالي ستيونا) وهي شخصية غريبة الأطوار، و علاقتها العاطفية مع عشيقها السابق (بيتر والش) الذي هجرته وهو يحبها حباً عظيماً. والأمر المركزي في الرواية هو أن السيدة دالاواي تحضر لحفلة عشاء كبرى ستحضرها شخصيات سياسية وثقافية واجتماعية عالية المستوى، وهي معدة (الحفلة) على شرف الجندي (سميث) الذي

أصيب في أثناء الحرب العالمية الأولى فأفقدته الإصابة عن الحركة... وفي أثناء إقامة الحفلة وحضور كبار الشخصيات المدعوة... لا يحضر الجندي (سميث) لأنه رمى نفسه من نافذة منزله خلاصاً من عطالته الجسدية والفكرية معاً، وبما أن منزل السيدة (دالاواي) مقابل لمنزل الجندي (سميث) فإنها تراه يرمي نفسه من النافذة في أثناء وصول رئيس وزراء بريطانيا إلى بيتها حيث يقام حفل العشاء التكريمي.

لاقت هذه الرواية ترحيباً حاراً من النقاد، وقد ساهم في التركيزلها تي.اس.إليوت، وعدد من النقاد، والصحفيين، وأعضاء نادي 1917، وبعض الأصدقاء المقربين من الزوجين فرجينا وليونارد وولف إلى جعل فرجينا وولف تقول:

"لم يحدث لي قط أن شعرت بالإعجاب بي إلى هذا الحد".

وأودّ أن أشير قبل أن أمضي إلى فكرة أخرى أن تي.اس.إليوت كتب لفرجينا وولف قائلاً، وهو في معرض تعليقه على روايتها (غرفة يعقوب):

"لقد حررتِ نفسك من الحلول الوسط بين الرواية التقليدية وبين موهبتك الأصيلة، ويبدو لي أنك أغلقتِ ثغرة ما، كانت قائمة بين أعمالكِ الأخرى وبين النثر التجريبي في مجموعة (الاثنين أو الثلاثاء) فحققتِ بذلك نجاحاً باهراً".

ولابدّ لي من أن أضيف أيضاً حول تي.اس.إليوت، أنه كان يتردد على مطبعة (هوغارث) بعد طباعة ديوان شِعر له، وبات من الأصدقاء المقربين لفرجينا وولف وزوجها، وقد قرأ مرات عديدة قصائده على الحضور.

تقول فرجينا عن تلك القراءات:

"لقد غنى القصيدة ورتّلها وجعل لها إيقاعات. وهي ذات جمال عظيم، وذات قوة تعبيرية، وفيها تناظر هندسي وتوتر، لا أدري بالضبط ما الذي يربطها ببعضها. لكنه قرأ وقرأ حتى اضطر إلى أن يتعجل عنوان القصيدة التي قرأها (الأرض اليباب)، وقد قيل لنا إنها سيرة ذاتية للشاعر، فيالها من سيرة سوداوية".

بعد تلك اللقاءات بين تي.اس.إليوت وفرجينا وولف، أرادت الأخيرة أن تساعده لكي يتفرغ لشِعره، فقد رأت أنه من الخطأ أن يضطر شاعر مبدع وحاد وذو أصالة في الابتكار إلى قضاء أيامه وهو يعمل في مصرف ما، من أجل لقمة العيش! لذلك سعت جادّة لتحرير إليوت من هذا الاضطرار، وذلك من خلال فكرة إنشاء صندوق باسم: (Eliot Fellow Ship Fune) لجمع ثلاثمائة جنيه استرليني سنوياً لإليوت على مدى خمس سنوات، وقد أرسلت رسائل للمساهمة في الصندوق إلى جميع الأصدقاء، وقد دعت فرجينا وولف تي.اس.إليوت إلى منزلها لمفاتحته بالأمر. وحين جاء دار الحديث استهلالاً حول رواية جيمس جويس (عوليس) فأثنى إليوت عليها حين طلبت منه فرجينا أن يقول لها ما الذي أراد أن يقوله جويس في هذه الرواية، فشرح إليوت الرواية، لذلك كتبت في يومياتها تقول: إنها دهشت في تحليل إليوت للرواية، وأنه ترك في نفسها أثراً طيباً عنها. أما عن صندوق التبرعات للشاعر، فقالت:

"قال لي إليوت، إنه لن يترك عمله في المصرف إلا إذا تلقى خمسمائة جنيه استرليني سنوياً على الأقل، وأنه يريد ضمانات لا وعوداً. عند هذا الرأي توقف مشروع الصندوق لأن جميع مبلغ خمسمائة جنيه كان أمراً صعباً.

- 6 -

ثمّة جانب آخر في السيرة الأدبية لفرجينا وولف يشير إلى دورها النقدي للحياة الثقافية في مجتمعها، فهي عدا من انخراطها في كتابات نقدية (مراجعات) لكتب وتيارات أدبية في ملحق التايمز الثقافي، راحت تكتب في محاضرات طلبتها منها جامعات وأندية أدبية، وقد ضمنت تلك المحاضرات كتابيها (غرفة الكائن الخاصة)، و(الكاتب العمومي) حيث تحدثت عن حرية المرأة ودورها الاجتماعي، وضرورة تحرّرها من الأسر الاقتصادي والاجتماعي للرجل بأن تملك ما يملك من أمكنة، وتاريخ، وأفكار، وخصوصية. كما كتبت محاضرة حول (الشخصية في الأدب الروائي الحديث).

وحول (السيد بنيت (وهو روائي) وشخصية السيدة براون) وهي محاضرة في تلمس الجوانب الجمالية في الكتابة الروائية، وغاية المحاضرة هو حملة منظمة على الكتابات الهشة التي تفرّغ الكائن البشري من أحاسيسه وعواطفه وافكاره حين تحيده نبذاً وتجعل الظروف أقوى وأهم منه بآلاف المرات.

تقول فرجينا وولف في تلك المحاضرة علينا أن ننحي جانباً: "الروايات الأنيقة الناعمة، وتلك السير السخيفة ذات النفخة الفارغة، وذلك النقد الهزيل، وتلك القصائد التي تتنغم ببراءة الزهرة والحمل... وكلها للأسف تعتبر، في الوقت الحاضر، أدباً"!

فهؤلاء الكتاب، في نظرها، هم العدو الحقيقي للكتابة الحقيقية، وللإبداع الصافي.

وحول تلك المقالات والمحاضرات يعلق الروائي الإنكليزي توماس هاردي في رسالة موجهة إلى فرجينا... قائلاً: لقد قرأت كتابك (القارىء العمومي) وشعرت بسرور عظيم إذا أنه يعدّ من الكتب النادرة في أيامنا الراهنة.

- 7 -

حين بدأت الحرب العالمية الثانية كان على فرجينا وولف أن تعود إلى الصحافة كتعبير عن موقف وطني، وكدفاع غريزي عنها كإنسانية شجعها الحرب في حالة عوز وشظف وويلات.

وإن كان تي. اس. إليوت خمن أنه سيراها في إحدى ساحات لندن تنظم السير، وقد اعتمرت قبعة من الصفيح كالتي يعتمدها الجنود.

وراحت أخبار الحرب تتالى، احتلال الألمان بلجيكا وهولندا، وباريس... لهذا كانت فرجينا وولف تتوقع الأسوأ من ذلك، لم تكن مقتنعة بفكرة المقاومة المسلحة ومواجهة القوة الألمانية كما أنها لم تكن مقتنعة بكل الكلام الجميل الذي قيل حول بطولات

الجنود الخارقة، كانت في كابوس حقيقي راح [illegible] نفسيتها، وراحت تنظر إلى غلاف كأنه وجود مزعج للبشرية كلها وليس لزوجها وأصدقائها فقط. وهكذا عاشت فرجينا وولف طوال شهور عديدة وهي تعاني من صراع نفسي حاد، ومزاج شخصي سيء لا سيما وأنها راحت ترى الطائرات الألمانية تقصف والمدافع الألمانية تدك التحصينات، وراحت المشافي تغص بالجرحى، تقول في إحدى يومياتها واصفة ما يحدث:

"نزلت الطائرات قريباً من مستوى الأرض، تمددنا تحت الأشجار، أيدينا خلف رؤوسنا، هزت القنابل نوافذ غرفتي. هل ستسقط الغرفة؟! لم

أفكر إلا باللاشيء.

صهل حصان في البعيد. الجو وخم جداً، وجاء الصوت، فسألت هل هو الرعد؟! فقال ليونارد لا هذه مدافع وبعد حين ابتعدت الطائرات فأعلنت الصفارة انتهاء الغارة. أسقطت ليلة أمس 144 طائرة"!

مثل تلك المعايشة هدّت أعصاب فرجينا وولف خصوصاً وقد صارت لندن هدفاً مباشراً، تقول: "إن الذي أثر بي كثيراً وهزَّ قلبي هزاً في لندن هو مشهد العجائز في النزل وقد علاهن الوسخ بعد الغارة.

واهتز قلبي أيضاً وأنا أرى لندن مدمرة وهي المدينة التي يهيم بها فؤادي دون المدن الأخرى".

وقد هاجمت فرجينا وولف في تلك الفترة الأدب الذي صدر عن الاشتراكيين، والمثقفين اليساريين فهاجموها بقسوة شديدة، وكان مدار الحوار حول علاقة الأدب بالمجتمع والطبقات، ومما قالته فرجينا:

"إن جهلنا بالطبقة الارستقراطية لا يقارن بالجهل بالطبقات العامة، وأنه لمن سوء الحظ أن الحياة مكيفة على نحو يجعل من يحظى بالنجاح الأدبي في صعود في الميزان الاجتماعي لا في هبوط فيه ونادراً ما يعني هذا النجاح تغلغلاً في المجتمع. إن الروائي الصاعد لا يكلف نفسه بالمجيء إلى بيت عامل يدوي ليشاركه في طعامه، وإن كتبه لا تجعله على تماس مع الفقراء، ولا تسهل مراسلة بينه وبين العجوز التي تبيع علب الثقاب قرب بداية المتحف البريطاني".

ومما قالوه هم:

"إن موضوع فرجينا في كتاباتها هو العالم الصغير لأُناس مثلها، طبقة صغيرة، طبقة متحضرة، طبقة ذات امتيازات موروثة، ودخول خاصة، ومساكن آمنة، وحسيات مصونة، وأذواق مرهفة. إنها لا تعرف خارج هذه الطبقة إلا القليل جداً".

هذه الكتابات النقدية الشرسة ضاعفت من إحساسها باللاجدوى، وعبثية الحياة. لذلك حاربت بقسوة (البروليتارية) وأرادت إلغاءها لكن تلغي المجتمع الطبقي. كل هذا ساهم في زيادة تشويش عقل فرجينا وولف فعادت تشعر بالصداع الشديد، وراحت تتردد على الأطباء بكثرة. فرجينا وولف كانت تعرف ما يدور في رأسها، فهي لا تريد الشفاء، وكان يمكنها ذلك لو تعاونت على الأطباء، ما أردته هو الرحيل عن هذه الدنيا، وهي تراها مطاردة بالجحود والحسد من قبل النقاد، والكتّاب والأصدقاء، ومطاردة بالقنابل والخوف والمحق من قبل الحرب التي تتبدى في زي النار التي راحت تلتهم كل ما يعترض طريقها؛ لذلك أرادت توديع الحياة، وأختها، وزوجها ليونارد وولف برسالة أخيرة:

"أيها الأعز، أنا واثقة أنني سأجن مرة أخرى، وأشعر أننا لا نستطيع أن نعاني مجدداً شيئاً من تلك الأوقات الفظيعة، إني لن أشفى هذه المرة، بدأت أسمع الأصوات.

ولا أستطيع التركيز، لذا فأنا فاعلة ما يبدو لي أنه أفضل شيء أفعله. لقد منحتني أعظم سعادة، وكنت دائماً الشخص الأمثل من جميع

الجوانب. لا أظن أن هناك شخصين يمكنهما أن يكونا أسعد منا إلى أن جاء هذا الداء الوبيل، لا أستطيع المقاومة.

بعد الآن، أنا أعرف أنني أفسد عليك حياتك، ولكني أعرف أنك ستستطيع أن تعمل بدوني، أعرف أنك ستفعل، ألا ترى أنني لا أستطيع حتى كتابة هذه الرسالة على الوجه اللائق؟! أنا لا أستطيع القراءة، والذي أريد أن أقوله هو أنني مدينة بسعادتي كلها ذلك، كنت صبوراً معي كل الصبر وكنت طيباً على نحو لا يصدق، أريد أن أقول هذا وهو ما يعرفه الجميع، لو كان هناك أحد ينقذني فهو أنت، لقد زايلني كل شيء إلا الثقة بطيبتك، لا أستطيع الاستمرار في إفساد حياتك بعد الآن.

لا أظن أن هناك شخصيتين يمكنهما أن يكونا أسعد مما كنا".

هذه الرسالة الأخيرة التي كتبتها فرجينا وولف لزوجها ليونارد، وضعتها على رف الموقد في غرفة الجلوس صباحاً، ثم خرجت تتوكأ على عصاها، واتخذت طريقها عبر الحقول نحو نهر (أوز)، تركت عصاها على ضفة النهر، وملأت جيوب معطفها بالحجارة، ثم دسَّت نفسها في النهر كأنها تدس جسدها في الفراش... حتى انغمر رأسها تماماً.

173

حوار مع الروائي

بول أوستر

ت: هدى أنتيبا

يحمل لقب "فرانش رايتر" رغم كونه أبرز الأدباء الأمريكيين الأحياء... إنه "بول أوستر"...

ولد في نيوجيرسي عام 1947.. ترتحل أعماله بين فنون الرواية والنقد الأدبي والصحافة وكتابة السيناريوهات السينمائية... عرف الشهرة قبل ربع قرن من الآن إثر ظهور رائعته: "ثلاثية نيويوركية".. في مطلع أيلول 2005 حطت أحدث رواياته "جنون بروكلين" في واجهات المكتبات الفرنسية قبل أن توزعها دور النشر الأمريكية.. نشرتها دار "أكت سود" الباريسية التي تطبع أعمال "بول أوستر"..

من هنا جاءت تسميته "بالفرانش رايتر".. قامت بترجمة "جنون بروكلين عن الإنكليزية الباحثة "كريستين لوبوف"... وهاهي مجلة "النوفيل أوبسرفاتور" تجري مقابلة مع الروائي الأمريكي "أوستر" الذي يحترف الكتابة "للنيويورك تايمز" إلى جانب تدريسه في جامعة

"برنستون"... تقتطع هذه المقالة مقتطفات من اللقاء المذكور. كما يلي:

❑ النوفل أوبسرفاتور: في رواياتك "بول" عملت بشكل أساس على وصف المدينة التي تقيم فيها "بروكلين".. لماذا؟...

❑❑ "بول أوستر": رواياتي لا تجري أحداثها في نيويورك فقط... فروايتي: "السيد فيرتيغو" تتوقف في "كينساس سيتي" أما بالنسبة لرواية "موسيقى الصدفة" فتحط في "بنسلفانيا" في حين تنتقل: "كتاب الأوهام" بين الأرجنتين وهوليود... وهكذا...

❑ النوفل أوبسرفاتور: كيف ولدت "جنون بروكلين"؟..

❑❑ بول أوستر: ولادتها كانت عسيرة وصعبة... فكرة هذه الرواية ظلت تطرق رأسي لسنوات طويلة قبل أن أبدأ بتدوين ملاحظاتي حولها عام 1993... وضعت أمام ناظري "ويللي ومستر بونز" الشاعر وكلب "تومبو كتو" على اعتبار أنهما سيشكلان محطة في الرواية.. لكني سرعان ما وقعت في غرام هاتين الشخصيتين فقررت تخصيص رواية لهما... وبعد مرور خمس سنوات كنت أعمل خلالها في الفن السابع انتهيت من كتابة "تومبوكتو" عام 1998.. شرعت عندها بتسجيل شخصيات: "ليل العرافين".. لكني تركت تلك الرواية جانباً لأنصرف إلى "كتاب الأوهام" ثم عدت إلى "جنون بروكلين"....

❑ النوفل أوبسرفاتور: هل "جنون بروكلين" أكثر أعمالك تفاؤلاً؟...

❑❑ أوستر: وجدت أحداث الرواية أقرب إلى حياة المتشردين على صعيد المضمون.. فبالرغم من بعض المقاطع أرى أنها رواية هزلية مضحكة... وأعني بالهزلية أن غالبية الشخصيات تتمتع بحماية في نهاية العمل أكثر من بدايته بعكس أبطال الرواية المأساوية.. فعلى سبيل المثال يقبع "ناتان" الشخصية المحورية والبطل الرئيس في "جنون بروكلين" في حفرة عندما تنطلق الأحداث... إنه ميت مع وقف التنفيذ هكذا يعتقد "ناتان" المصاب بسرطان الرئة.. إنه ما أن يتمالك نفسه ويتجه إلى الآخرين حتى تنقشع الغيمة

من أمام عينيه لتتوضح رؤيته للحياة من جديد... فيخرج أخيراً من المشفى يوم 11 أيلول 2001 والتفاؤل يملأ قلبه وفكره...

❑ النوفل أوبسرفاتور: بطلك "ناتان" محكوم عليه بالموت لأنه يعتقد أن مرض السرطان لن يرحمه ولن يخرج حياً من المشفى لماذا؟...

❑❑ "أوستر": "ناتان" هو إنسان قذر ساخط على الحياة يسخر من الآخرين باستمرار لكنه يجد طريق الرحمة بعد معاناته مع المرض... في بداية الرواية يشعر القارئ أنه حاقد ناقم على العالم أجمع وعندما ينتقل للعيش في بروكلين مسقط رأسه... يستعيد كشريط ذكريات الأعمال الغبية والمواقف المتخاذلة التي ارتكبها خلال حياته... لتشغل تلك الذكريات أيامه بعد ما أدرك أن السرطان يتربص به.. فيرتاد مقهى قريباً ليعاكس النادلة البورتوريكية

الحسناء ويكتب مقاطع من "كتاب جنون البشرية"...

- ❑ النوفل أوبسرفاتور: إنها فكرة شبه شكسبيرية...

❑❑ أوستر: ومشروع ضخم ربما لأن الأدب ليس سوى دائرة معارف جنون البشرية!!....

- ❑ النوفل أوبسرفاتور: هناك لمسة بورخيسية (جورج لوي بورخيس الأديب الأرجنتيني الكبير).. لعل أجمل

ما في روايتك هو هذا اللجوء إلى التخيل حيث تبدو السعادة مستحيلة وأعني في "فندق الوجودي أين سعادتك في الواقع؟!

❑❑ "بول أوستر": إنه عالمي الذي شيدته برفقة زوجتي "سيري هوسفيد.. هو واحة تحيط بها البشاعة والخوف والبلاهة... و"فندق الوجود" مكان تخيلته لا وجود له على أرض الواقع...

- ❑ النوفل أوبسرفاتور: لكن في روايتك يطل "الفردوس المفقود"...

❑❑ أوستر: إحدى شخصياتي وتدعى "توم" وهو طالب ناجح ومجتهد تتخلى عن أطروحة المقارنة بين "إدغار آلن بو" (1809 ـ 1849) وبين "هنري تورو" (1817 ـ 1862) وهما كاتبان أمريكيان.. وكان "بو" أديباً مدمناً على الخمر يعيش جنوب البلاد في حين ينتمي "تورو" إلى فئة التقدميين الذين نادوا بإزالة التمييز العنصري والرق.. كتب "بو" ـ صاحب قصص الرعب المعروفة ثلاثة نصوص غير معروفة يصف فيها عالماً مثالياً على غرار رواية "تورو": "فالدن"... إلى ماذا يرمي كل من "بو" و"تورو" عشية الحرب الأهلية التي اجتاحت بلاد العم سام آنذاك؟! ألا يبحث كل منهما عن مكان منعزل للقراءة والكتابة بهدوء وسلام دون أن يزعجهما أحد!!.. من هنا جاء الملجأ والملاذ والسعادة المستحيلة والفردوس المفقود!!

- ❑ النوفل أوبسرفاتور: ماذا تعني لك تسمية "الفرانش رايتر"؟

❑❑ "أوستر": تفيد الإحصائيات أن المطبوعات الأمريكية ودور نشرها تهمل الترجمة منذ ربع قرن حتى الآن.. لذا لجأ العديد من الأدباء هناك إلى دور نشر أجنبية: أسبانية وبريطانية وفرنسية لطباعة مؤلفاتهم... وأطلق علي النقاد هذا اللقب على اعتبار أن أعمالي تنشر في فرنسا قبل الولايات المتحدة... ومن المعروف أن نسبة الكتب المترجمة في بلاد العم سام لا تتجاوز 3٪ سنوياً من مجموع المطبوعات الصادرة هناك في حين تصل تلك النسبة إلى 15٪ و20٪ في كل من ألمانيا وفرنسا....

ومن الواضح أن الولايات المتحدة تعيش أياماً عصيبة على الصعد كافة الفكرية

والاجتماعية والاقتصادية. هاهي الفضائح تلطخ وسائل الأعلام الأمريكية أكان على صعيد الممارسات التعسفية في سجون "غوانتانامو" أو في العراق سجون أبو غريب..

❑ أمريكا كما رآها "أوستر"❑

"إنها الساعة الثامنة عندما وضعت قدمي على قارعة الرصيف... الثامنة صباحاً يوم 11 أيلول 2001 قبل 46 دقيقة من ارتطام أول طائرة بجدار البرج الشمالي لمركز التجارة العالمية"...

بتلك الكلمات اغتنم "بول أوستر" روايته: "جنون بروكلين" بعد أن خرج البطل "ناتان غلاس" (56 سنة) من المشفى حيث خضع لعلاج ضد مرض السرطان.. وكان "ناتان" يعمل في شركة تأمين إلى جانب ممارسته هواية جمع الأعمال الغبية التي يقوم بارتكابها الآخرون من حوله... يلتقي صدفة بابن أخيه "توم وود" الذي يرافقه في رحلة بحثه عن "أورورا" الشابة الحسناء التي عرفت جحيم المخدرات وفتيات الهوى قبل أن تلجأ إلى "ديفيد منور" أحد المتشددين المسيحيين الذين يستغلهم دون رحمة أو إنسانية أو شفقة...

أدباء مكرمون
زهير جبور

المحبة التي ولّدتها نصوص زهير جبور لدى الآخرين (معارف ونقاداً) هي المجموعة في هذا الكتاب الذي يحمل اسمه، والصادر عن منشورات اتحاد الكتاب العرب ضمن سلسلة أدباء مكرمون، نفر من الأدباء والكتاب المعروفين يكتبون مدونة محبة عن أدب زهير جبور الذي عُرف قاصاً يملأ العين بحق، مدونة جديرة بالقراءة والاعتبار.

177

شهادة

تجربتي مع الكتابة

جمال جنيد

بداية أقول إن مصير الكتابة مصير الكلمات، هو مصير المصير.. إنه لب الحياة أو هو الحياة في معمعة الحياة.
ليست تجربتي مع الكتابة حياة مع الكلمة وحسب، وليست التجربة قلماً وورقةً وأفكاراً فقط.. إنها خروج عن الطوق.. انعتاق، نظرة إلى المستقبل.. كشف عن أعماق النفس، ارتياد للمجهول، التزام بحرية الإنسان، بل أكاد أقول إنها ضوء في العتمة.

وعلى هذا فالتجربة هي خلود النفس قبل خلود الكلمات.

يظهر أنني استرسلت أخذتني بهجة الكلمة، تلك الكلمة التي أسرتني وأنا طفل وما زالت وستبقى حتى النفس الأخير.

أمر الكتابة يبدو لي كحلم، أو أن الحلم

هو الكتابة.

برأيي أن الألفاظ التي نكتبها هي التي تملك التجربة، بل التجربة هي التي تملك الألفاظ، إنها تخرج من أعماق الروح، من أعماق الرؤيا، في صحوي أو منامي، في عملي أو لب مشاكل الحياة وهمومها.

لا أرتاب أبداً أنني حين أكتب، أتحول إلى شخص آخر تستفز الحروف أقصى طاقتي، يضمني إحساس أنني حي يرزق.

لحظة الكتابة، هي لحظة الحياة عندي، تشوبها لذة تحقيق الذات، في اندفاعه نحو تحقيق حرية الإنسان والدفاع عنها.

قبل أن أمسك القلم كنت ألتقط الحياة قطرة قطرة، أراها أحياناً كبلورة سحرية، وأحياناً كصخرة (برومثيوس) اندمجت مع الأشياء مع الجماد، مع الناس رأيت أنماطهم، حيواتهم، آمالهم، مبالغاتهم، نظرت في أعماق عيونهم، تحسست آلامهم، كنت مسحوراً بما حولي كطفل، وحينئذ فقط رأيت نفسي، لكنني لم أمسك القلم، كنت أخشاه، ولكن ما دفعني إلى إمساكه هو الموت.. الموت يدفع للحياة، قد تكون الحياة هكذا في تناقضاتها.

أقول كان الموت هو التجربة الأولى الذي دق بابي، دقه بعنف وبلا استئذان، حين فقدت أخي الوحيد، فتحي، للعلم كان لأخي المرحوم تجربة كتابية ثرّة، ونشر مقالاً نقدياً عام 1972 عن مجموعة حيدر حيدر (الومض).. في مجلة الموقف الأدبي، ولما يتجاوز عمره العشرين، العدد 15 أيلول 1972، عند وفاته شعرت بوحدة طاغية، كان ذلك عام 1974 لم أعد أمتلك نفسي، ولم تعد نفسي تمتلك ذاتها، كنت مقبلاً على الحياة فصدمني الموت، ولم ينقذني من ذلك سوى الكتابة.

حينئذ تساءلت لماذا الموت الآن؟! وجاء الجواب الكتابة هي المخرج الوحيد لمواجهة الموت.

وكانت أولى تجربتي في الكتابة بعد هذه التجربة القاسية، رواية نشرها اتحاد الكتاب العرب عام 1978 بعنوان (المبنى)، كانت تلك الرواية هي صورة أعماقي في تلك المرحلة، كانت ذات لغة حادّة، وتعابير سريالية، إنها صرخة في وجه موت الاقتلاع من الأرض، المكان.

تجربتي مع الكتابة

لماذا الكتابة، قصة أم رواية؟

منذ الرواية الأولى ارتبطت بالإنسان العربي المقموع جنسياً واجتماعياً وفكرياً وحضارياً، ذلك الإنسان الذي يتلمس حريته في فترة الاغتراب، حتى إذا أشبع رغباته الدفينة يتضح وعيه، وبالتالي تنقلب حياته من سلب إلى إيجاب، هذا إذا لم يدفع بطل هذه الرواية حياته ثمناً لهذه الحرية، كما حدث للشخصية الرئيسية في القصة، ومثل هذا المصير ترسمه القصة أو الرواية ولا أرسمه أنا، إنني أتصور لأبطالي حركة إجمالية أضعهم فيها، حتى إذا امتلؤوا حياة وحركة خرجوا من إطاري وتطور مصيرهم.

بدأت الكتابة وأسئلة تدور في ذهني، حتى لو بدأ الكاتب من ذاته، ألا ينبغي لعمله أن يتماهى مع الآخر، حتى يخرج إلى الموضوعية، فيتحدث عن الآخر وهو يتحدث عن نفسه.

ماذا ستفعل الكتابة في خضم هذا التدهور الهائل للأمة العربية، وهي تتقاسم المصالح مع العدو الصهيوني بينما تنقسم على نفسها؟ كيف تتبلور نفسية الروائي والقاص في هذا الجو الغائم الضبابي، الذي لا شكل له ولا رائحة.

لا ادري إن كانت هذه الأسئلة تدفعني للكتابة أم تحبطني، ورغم ذلك اتخذت قراري بالكتابة تأكيداً لذاتي ودفاعاً عن حرية الإنسان، فكان المبنى اتحاداً ما بين الذاتي والموضوعي.

ويبدو أن القيمة الأساسية في كتاباتي هي الحرية حرية الشخصية الرئيسية في راويتي الثانية 1980 (الينابيع)، إنها شخصية أم رحال بعد أن فقدت أرضها في الحمّه في الجولان.

كان هناك معادل موضوعي لحريتها، ألا وهي ذكرياتها بتفاصيلها الدقيقة عن الحمّه وينابيعها، هنا تبدو علاقة الإنسان بالأرض، بالحرية، التي أراها الأقوى بين كلّ العلاقات الأخرى.

إنها ترفض الاحتلال من الداخل، فعاشت مع بلدتها، وعاشت بلدتها معها، حتى في غربتها، هذه الحرية المتحققة والمحبطة في آنٍ معاً.

أليس جميلاً أن يتذكر الإنسان زهور بلاده، مياه بلاده، هواء بلاده، التي فقدها، حين تموت الذاكرة يموت المكان، وأم رحّال رغم تعبها في الغربة، بقيت ذاكرتها حية، إنها الذاكرة الخالدة في أعماق النفس.

وإذا ما تناولت المشكلة من جانب تقني، يمكن القول إنني لا أريد من القصة أو الرواية أن تكون واقعة سرد وحكاية أو تحمل شعارات طنّانة بل عليها أن تحمل دلالة ما، أو بالأحرى قيمة كبيرة عن شريحة واسعة من الحياة، أريدها حرة كاملة من كل جوانبها، أي تنمو حريتها من ذاتها، إنني أكتب من أجل الإنسان، لأنني أؤمن به، فهو هدفي ومنطلقي، من الإنسان يتحول التاريخ، منه تبنى الحضارات، ومنه تتحرّر الشعوب، حين لا تكون على الإنسان وصاية، تنطلق قدراته، يستطيع أن يجابه الصعوبات، يتحرّر من كلّ ما يعيق دربَه.

لهذا كان أبطالي من قاع المجتمع (أم رحال) في الينابيع، (جامح) في المبنى، (محمود دهمش) في المخيم، (قاسم) في غابة الوطاويط، إنها لا تطمح إلى جاه أو مال أو سلطة، طموحها هو استعادة توازنها النفسي أو المادي.

ولا تهمني التيارات المختلفة، بل المهم أن يسير النص وفق قانونه الخاص، فيمكن أن تختلط فيه السريالية والوجودية والرومانسية والواقعية، والمهم هو مسؤولية الكاتب تجاه عمله، أي الصدق في التعامل مع النص.

قبل الكتابة يعيش النص في أعماقي، يتخمر وينضج ببطء، تضطرب الأفكار حيناً وتهدأ حيناً آخر، تختلف الشخصيات والمواقف والآراء، ثمّ ينثال النص على الورق، مطواعاً، في فترة وجيزة، ومن اللاوعي تنبثق الكلمات مثل الينبوع في فترة الوعي والخلق.

قبل تجربتي الثالثة (رواية المخيم) 1984 أعتقد أنني أول من تحدث عن المخيم في رواية.

في هذه التجربة تبدو تجربة الاقتلاع مرتبطةً بالأرض، إنه المكان الجديد، ليس البديل تماماً، بل هو محطة في مكان ما من الأرض العربية، إنه (المخيم) حيث تتشابك أنماط الشخصيات سلبية كانت أم إيجابية، بسبب مأساة الاقتلاع، ويبدو أن أنقى تلك الأنماط، وأطهرها وأكثرها توهجاً هو ذلك الذي يعود جثة هامدة إلى المكان . المحطة . المخيم، لأنه يريد استرجاع بيته وحقله..

ويبدو أن هاجس المكان . المحطة . أو المكان . الوطن الذي بدأ حلماً ضبابياً من خلال ذكريات أبي وأمي عن فلسطين، يبدو هذا الهاجس احتواءً للنفس أحياناً وانفلاتاً لها في أحيانٍ أخرى.

ومن هنا كان ذلك المكان هو سرطان النفس، ومن هنا أيضاً تجربتي الرابعة في رواية المقطعات، (مطار السرطان) في تلك الرواية

يتفتت المكان، وتتداخل الأزمنة، لأن المخيم ليس الوطن، ولن يكون البديل، إنه توتر المكان عبر زمان الأحداث، لا أحد يستطيع معرفة رائحة المكان، إلا ذلك الذي رأى المكان من خلال ذكرياته، وذكريات غيره، حيث نقلت بأمانةٍ شديدة، عبر ذاكرة لا تموت، ومن هنا يبدو لي أنه كلما ترهّل الزمن عبر ذلك المكان كلما التصقت الذاكرة بالمكان المفقود والبحث عن الزمن المفقود في تضامن الزمان بالمكان، مع الكاتب الفرنسي مارسيل بروست، يبدو لي أن ذلك المكان المفقود يزداد جمالاً وألقاً وسحراً حين احتل الحجر مساحة المكان، والشاشات الصغيرة، وصفحات الجرائد، وأخبار وكالات الأنباء، كانت تجربتي الخامسة من مجموعة قصصية هي الأولى أسميتها (الملك دواد والحجارة) حيث كتب عنها في الكويت، والأرض المحتلة.

رأيت في المجموعة أن الأرض تريد أن تستعيد نفسها بنفسها، بجزء من الأرض، تريد استعادة الأرض. الحديد لا يفله إلا الحديد . .

حين رأيت ما رأيت توترت الكلمات، انثالت ترصد الحجر، حيث توقد الحجر من الجسد، أصبح الجسد حجراً مقاوماً، وأصبح الحجر جسداً مقاوماً، إنها المقولة الأولى، علاقة الإنسان بالأرض، هذا الارتباط اللامتناهي.

كان الحجر هو ذاكرة المكان المفقود، قد تكون ذاكرة أم رحّال في الينابيع، وانبعثت هذه الذاكرة عبر أطفال الحجارة.

كنت مذهولاً بذاكرة الشعب هذه، حيث جعل من أبسط الأسلحة سلاحاً خطيراً يجابه أعتى الأسلحة وأشدها فتكاً.

تجربتي السادسة كانت مع الفتيان، حيث كتبت رواية أسميتها (مغامرة صيفية) من منشورات وزارة الثقافة، كانت رواية تربوية تتحدث عن التنظيم في حياة الفتيان.

في تجربتي السادسة كانت رواية (غابة الوطاويط) حيث رأيت أن التخلف والجهل هما اللذان يساعدان لصوص الأرض، حيث نملأ أوقاتنا بالثرثرة والسلبية، هنا تنتظر الوطاويط لتمتص دماءنا، الإرادة المسلوبة تجعلهم ينتظرون كتاب الموت، بشيء من اللاإرادية، إنه حي وهم أموات لكن قاسم الوعي، يتمرد على ذلك الواقع الرديء، إنه وعي الثورة ضد المحتل، وأخيراً يحرق غابة البلوط، غابة الوطاويط، من أجل أن تبتعد الوطاويط عن المكان المفقود من أجل صحوة أصحاب الأرض.

في مجموعتي القصصية التي صدرت عن اتحاد الكتاب العرب (توت شامي يا توت) تناولت إحساس القمع على الصعيد الاجتماعي والاقتصادي والنفسي، أطللت في المجموعة على شخصيات فقدت أبسط الحريات، أناس يبحثون عن الطعام والأمان والأحلام، يعيشون بألف وجه ووجه بسبب ظروفهم المعيشية القاسية.

في مجموعتي الأخيرة (وردة في معتقل الخيام) بدأت نشوى من نوع آخر، نصراً لم تعتد عليه، تحرر جنوب لبنان الفضل لأولئك الذين أحبوا الأرض وتماهوا فيها.

أهديت المجموعة إلى جنوب لبنان بوابة الحرية.. هذه البوابة التي بدأت تفتح أبوابها، لكنهم أغلقوها حين احتلوا العراق..

رصدت في المجموعة، لمحات إنسانية .

ترابطت مع حب الأرض، عانت الشخصيات لتصنع الحرية.

ولم تقف تجربتي عند القصة والرواية، فكتبت الدراما التلفزيونية والإذاعية. بدأت بالأطفال تلفزيونياً، لأنهم الحقيقة الناصعة في الحياة في مسلسل، مغامرات صيفية، وفي الدورات الإذاعية تناولت بطلاً قوياً حين كتبت عن حياة القسام ومسلسل (أوراق مدير مدرسة) من خلال تجربتي التربوية..

ويبدو أن زمن كتابتي الروائية، لا يجري وفق السياق المتعارف عليه، ويبدو (الفلاش باك) كثيراً في (الينابيع)، إن الزمن لحظة متجددة، سواء أكان ماثلاً أم غائباً وسواء كان واقعاً أم حلماً.

وصور الطبيعة عندي تندرج في نوعين متضاربين، فهي إما تتكون من خبرة داخلية، تنتقل إلى الشخصية (الينابيع) وهي ليست مجرد ديكور خارجي، وهنا تبدأ لحظة المعاناة، أو تكون خارجية، ولا علاقة لها بما في النفس ولا أستطيع أن أحدد كيفية تمازج النوع الأول مع الثاني خاصة في روايتي (الينابيع).

ويمكن للناقد المتفحص أن يلحظ ذلك، وقد يكون من قرر ترجمة روايتي (الينابيع) إلى اللغة الروسية، قد لحظ ذلك، في عهد الاتحاد السوفيتي السابق.

حين يصبح الاحتلال كابوساً مرعباً، ينعكس هذا على الوعي الداخلي، لذلك اهتممت في (الينابيع)، في مرحلة ما، بالتيارات الداخلية، حيث يتكثف الشعور، من أجل رفض الواقع المادي الخارجي.

من هنا تبدأ معركة التشبيهات والاستعارات، في تمازج وتناغم لتؤلف وحدة كلية بديعة.

لعلي أقول، إنني أسعى نحو الكلية، بحيث يرتبط النسبي بالكلي وبحيث تصبح عناصر الطبيعة، بسمائها، وأرضها، وورودها، على سبيل المثال، رموزاً، في هاجس درامي داخلي، أما الفكرة فهي المكان الخارجي لذلك، أي إن هناك اتجاهاً نحو المطلق، ومحاربة المحدودية، وطرق عناصر كثيرة في نسيج النص.

وإذن فإن همي هو القيم التي تؤكد حرية الإنسان (رواية المخيم) مما يعذبه ويقهره، مما يؤكد نزعة الإنسان إلى التمرد على حسه بالغربة (رواية غابة الوطاويط).

هذا بظني، هو نسيج العمل الذي أقوم به، عن طريق لغة تتسق بالشكل، مع مضمون

يسعى إلى الأخذ بيدها، في انصهار تام بينهما. مما يشكل وحدة الشكل والمضمون.

الفن إذن، ليس فراراً نحو الحلم، بل هو سيطرة عليه، وتعايش معه،

إن الواقع وعي آخر، يتشكلان عندي ليسا هما في الوعي الروائي الإنساني.

والرواية عندي، ليست تقليدية أو رواية تسلية، أو اجتماعية، أو سريالية إنما أطمح وأطمع أن يكون من هذا كله، لتتفتح أمامنا أنا والقارئ طريق المعاناة الإنسانية المشتركة.

لا أنكر أننا اقتبسنا الرواية عن الرواية من الغرب في بداية هذا القرن، وهذا يعني أن الفن الروائي العربي لم يمض عليه أكثر من مائة

عام من الولادة، ومع ذلك استطاع الروائيون العرب، على كافة مذاهبهم، أن يطوروا الرواية العربية الحديثة، وقد اهتممت في بدايات كتابتي بالتيارات جميعها، مما دفعني، فيما بعد، إلى أن تتماشى كل رواية من رواياتي مع تيار معين، حسب موضوعها الخاص.

كان تيار الوعي هو الذي استهواني في فترة ما، فتلاعبت بالزمن (الينابيع)، لجأت إلى الماضي، ثم إلى المستقبل، إنها شكل تعبيري، تخلص من الرتابة والسرد والحكاية والفعل المنظم في ذهن الكاتب وقلمه، إن مضمونها هو شكلها نفسه، في كل زمن، وفي كل مكان من الرواية، رغم ما يهزها من حيث النظام، لكنه لا يفقدها الفنية.

إن إيماني بالشكل والمضمون وارتباطهما، جعلني أتقلب في التيارات لأصل إلى شكل ينبع من العمل الفني لا من الخارج، يندمج فيه، ومازلت أجرب، وطموحي أن أصل إلى شكل يتفق مع مضمونه، بعيداً عن التقليدية.

ورغم ذلك فالواقع عندي هو المنطلق، رغم بشاعته، وتعقيده وتخلفه، لأن الحقيقة البشرية حقيقة إيجابية، فالناس الذين أتحدث عنهم يرفضون بشاعة الواقع وتعقيده وتخلفه.

إن الحلم في واقع أفضل هو ما دفعني إلى كتابة (غابة الوطاويط) فقاسم رغم ما يحيط به من قمع وتخلف، يحقق في النهاية بدء الثورة (النار)، على هذا الواقع الذي فرض عليه فرضاً.

في رواياتي أتوجه إلى دفقات شعرية خالصة، (المخيم) و(مطار السرطان) هذا ويمكن أن تبدو في الرواية صوراً عاطفية من الفكر الخالص، أي أن أترك للرواية أن تخط لنفسها طريقها وتبتدع قوانينها وإني على إيمان أن اللغة العربية شديدة الغنى، تستطيع أن تصف أدق خلجات النفس، وهذا ما أردته في (الينابيع).

إن اللغة الشعرية في رواية المخيم) و(غابة الوطاويط)، تدل على معان يمكن تضمينها في جملة أو أكثر، ولكنها تحمل في طريقها عناصر التفجير للواقع والفكر، إنها لغة غير أمينة إطلاقاً، تقلق القارئ، وتجعله بالتالي يشارك في صنع بديل أفضل.

وعندي تجربة روائية، كسرت فيها باللغة حاجزي الزمان والمكان، (مطار السرطان) حيث الأمكنة وإن تقاربت فهي متباعدة، والأزمنة وإن اتحدت فهي متفرقة.

قلت، إنني أكتب لهؤلاء الناس، من غير تعقيد، لكنني لا أعتمد أسلوباً سهلاً لأصل إلى أوسع دوائر القراء، فاللغة عندي تنمو من خلال النص، بلا تكلف أو صنعة.

ويقيني، أن لغتنا هي لغتان، لغة قديمة عريقة، ولغة سهلة مفصحة، ولا أقصد التقعير في اللغة القديمة، بل ما أقصده أن نزاوج بين هذه وتلك، حتى نصل إلى رواية ذات طابع لغوي لرواية عربية متميزة.

منذ زمن أحاول في هذا الاتجاه، وليس سراً أن هذا الطريق صعب وشائك، لكنه برأيي، هو ما يمكن أن يزاوج بين لغتنا القديمة ولغتنا الحديثة (المفصحة).

إن اللغة عندي فن، فهي التي تعبر عما في نفس الكاتب، فاللهجة العامية تخل باللغة، مهما كانت العامية في مكانها المناسب.

كيف نفهم الرواية العربية، وقد حشيت

بلهجات قطرية، إنها لا تمثل في النهاية، إلا نفسها الضيق، ولا تمثل بحال الرواية العربية الحديثة.

إنني لا أسعى، كما قال (باختين)، إلى استعادة تجريبية اللغة الدقيقة والتامة، بل أسعى إلى التماسك الفني لصورة هذه اللغة.

إن الخلط، بين اللغة، كثيراً، ما يؤدي إلى نسق أهوج وطائش، مما يؤدي إلى تراكيب هجينة، مما يفقد النظم المتماسكة للغة.

فلغتنا الحية الباقية، هي أوركسترا، كل ما فيها منظم ودقيق، وأي خلل في عناصرها، هو نشاز، في هذه الأوركسترا، شريطة أن يكون التنوع الكلامي، ضمن نظام هذه الأوركسترا، وهذا ما يتطلب توسيع أفقنا اللغوي، وإمكان إدراكنا للتباينات اللغوية الاجتماعية.

وإذا تحدثت عن النقد، يمكن القول إن العلاقة بين الكاتب والناقد العربيين علاقة مشوهة، فالكاتب ينظر للناقد منتظراً منه رأياً كاشفاً يستند إلى نظرة أشمل، ينتظر التحليل والمقارنة، لكنني لا أجد من الناقد سوى الخطاب الموجه للقارئ فقط.

حين يصبح النقد سيفاً بيد قاطع رؤوس، أراهن أن هذا السيف ليس سيفاً عربياً خالصاً.

وقد يكون هذا السبب أو غيره، هو الذي دفع إلى أن يتناولني النقد خارج سورية لا داخلها.

لكن ما يراودني سؤال مقلق، هل للفن دور في الفعالية الإنسانية والواقع يقول عكس هذا؟!

أما زلت أكتب لأنني لا أعرف سبيلاً للتغيير غير هذا؟!

ولا تمثل بحال الرواية العربية الحديثة.

إن الرواية نهر يمكن لكل روائي أن يغمر قدميه فيه، وكما تتجدد مياه النهر، يتجدد الخيال في الرواية، تتجدد المعرفة بحقائق الحياة وقوانين المجتمع، والتراث العالمي، والتجارب، وفي كل هذا لابد من الصدق.

إن النقد الذي لا يصدر عن دراسة واعية للنص سيكون بعيداً عن روح النقد، فمن يدرس النقد دون هواية قد يصبح نقده غواية وانحرافاً.

هناك الكثير من النظريات النقدية، تضاربت فيما بينها، فتضارب النقد العربي، وأصبح بلا اتجاه محدد، بعد أن كان النقد العربي نقداً علمياً ومنهجياً في عهد ابن الأثير، وابن سلام والآمدي وقدامه بن جعفر والجرجاني، ثم انحرف النقد العربي على يد أبي هلال العسكري حتى أصبح شكلياً يتحدث عن البديع والبيان.

إنها قفزة في المجهول، ما يحيط بي مرير إلى أبعد حدود المرارة..

والفن ينضج العقول على نار هادئة، قد تتجاوز عشرات السنين، بل قل أكثر، في ظل فضائيات الشاشة الصغيرة، التي مسخت الإنسان وسلبت لبه، فانزوى بعيداً عن الكتاب بعد أن صار لعبة مسلية وسهلة.

تلك هي لمحات من تجربتي، أخذت مني مسيرة عشرين عاماً ونيف من الكتابة الروائية والقصصية وحين أمسك القلم لأكتب، أتصور

أنني لم أكتب من قبل، إن الكتابة عندي هي البداية دائماً..

ليست حروفي كما قال (أيوريك) من ذهب، بل هي عرق ودم وإحساس المقهورين، إنها حياة الموت في سبيل أفق حر...

وأتساءل... أخيراً...

لماذا أكتب؟!! كما تساءلت في البداية... لماذا الرواية؟!!

الحقيقة إنني لا أعرف الإجابة... بل يمكن القول إنني أكتب لأنني لا أتحمل إلا الكتابة عن جمال العالم وأهواله، أكتب لأنني أريد للحق أن يعود إلى نصابه عن طريق الحلم.. قد تكون كتابتي صرخة في قبض الريح... أكتب لأولئك الذين لا أعرفهم، لكنهم يفهمونني جيداً..

أكتب لأن الحياة لغز، والموت لغز..

أكتب ليستمر تنفسي!!

رواية

عذبة

رواية جديدة للأديب صبحي فحماوي صدرت حديثاً عن دار الفارابي في بيروت، وفيها يجسد الروائي عشقه للأرض فيركض طفلاً في حواري عكا وحيفا، ويافا، يصعد الكرمل، ويهبط الشاطىء، ويدور في الحارات بحثاً عن وطن راح يمعن في الغياب.

الرواية في (270) صفحة وصادرة عام 2005.

شهادة

محمود جلال وصلاح الناشف في بيتنا

د. غازي الخالدي

ازداد عدد الرسوم واللوحات التي رسمتها، ولم أعد أعرف أين أضعها وخفت كثيراً أن يحاول أخي الأكبر أن يمزقها أو يتلف بعضها... وخشيت من أهلي أن يتضايقوا منها فيرموها في الشارع أو في الزبالة، كنت أحرص عليها وأنقلها من مكان إلى آخر، مرة أجمعها تحت السرير ومرة أضعها فوق الخزانة، ومرة أنقلها إلى السطح وأغطيها بقطعة قديمة من المشمع مما ترميه والدتي بعد أن توشك على التلف.

ويبدو أن أمي أشفقت عليّ، وعرفت كم أنا حريص على رسومي ولوحاتي وأدواتي، وألواني...

فأعطتني مفتاح غرفة الغسيل على سطح العمارة... طرت من الفرح... واعتبرت هذه الخطوة، نقلة نوعية في حياتي... إلى الاستقرار

وإلى تأسيس مرسم استقل فيه... وعلى الفور جمعت كل ما عندي من رسوم وألوان وأدوات وأوراق وحملتها على عدّة دفعات.

إن هذه الغرفة الصغيرة التي لا تتجاوز مساحتها خمسة أمتار مربعة، أطلقت عليها اسم "مرسم" وكانت في الأصل دورة مياه ومكاناً للغسيل يستخدمه جميع سكان العمارة المؤلفة من خمسة طوابق...

وضعت قطعة خشب كبيرة على الأرض كي أخفي معالم دورة المياه وغطيت (السيفون) بالورق المقوى، ورسمت بعض الزخارف عليه للتمويه، حتى ينسى من كان يعرف الغرفة أنها كانت (مرحاضاً).

لصقت الصور الملونة من قصاصات مجلة آخر ساعة وبخاصة رسوم الفنان المصري المعروف بيكار... إنني أحب أسلوبه المبسط بالرسم وطريقة التعبير الهادئ في الوجوه التي يرسمها.

وأخذت من البيت بساطاً من خرق يصنعه الشعبيون من قصاصات الأقمشة البالية... وكتبت على باب المرسم:

مرسم الفن الحديث بإدارة... محمد غازي الخالدي

وداخل المرسم كتبت على المدخل: أرجو أن تخلع حذاءك عندما تدخل المرسم!! ولافتة أخرى وضعتها في صدر المرسم: وقتنا ثمين ووقتك أثمن.

وأخرى كتبتها بخط رقعة: الحسود لا يسود... وكتبت مقولة لبيكاسو قرأتها في كتاب له "ليس بالضرورة أن يكون الموديل جميلاً حتى تكون اللوحة جميلة".

محمود جلال
وصلاح الناشف
في بيتنا

أما زواري فكانوا رفاق الصف في مدرسة التجهيز الأولى، وغالباً ما أصحبهم بنفسي وأدعوهم بإلحاح إلى مرسمي حتى يتعرفوا على مملكتي الخاصة... التي أعتزل بها عن العالم وأتفرغ في أوقات فراغي للرسم والتفكير والموسيقى...

هكذا كنت أقول لرفاقي... علماً بأنني لم أكن أملك راديو حتى أسمع موسيقا فالراديو الكبير ماركة (فيليبس) في الصالون الرئيسي في البيت ومن المستحيل أن أنقله إلى السطح... من الطابق الثالث إلى السطح... درج صعب... والوالدة أصلاً لا تسمح لي بأخذه ولابد أن تبادرني بقولها: (ينقصك موسيقى!!).

* * *

واستمتعت بالاستقرار في المرسم فوضعت كل شيء في المكان المناسب له، الجرائد، المجلات، الرسم بالقلم الفحم، الرسوم بالقلم الرصاص، اللوحات الزيتية، أدوات الرسم... أوراق بيضاء كرتون أبيض... طاولة خشبية قديمة كانت أمي قد قررت إلقاءها في الشارع، أخذتها وحاولت إصلاحها ما استطعت ووضعت عليها ستارة من شرشف قديم به تبرعت به أمي لي... وعلقت إلى اليمين من الطاولة مرآة صغيرة، أرى فيها نفسي من وقت لآخر، واشتريت من خرجيتي: محبرة وأقلاماً ملونة وضعتها على الطاولة، مثل مكاتب الموظفين...

وشرعت أرسم... أرسم موضوعات مختلفة، طبيعة صامتة، فواكه، أزهاراً، صورة عن البحر والقمر، والنخيل... من الخيال... ومن الصور التي أراها أمامي في المجلات.

محمود جلال
وصلاح الناشف
في بيتنا

ذات مرة وأنا أرتب لوحاتي ورسومي التي أنجزتها، جاءني صديق اسمه الفريد حتمل وهو رسام معروف كان يتردد إليّ ويدربني على الطريقة القديمة في إمساك القلم، والفرشاة والرسم بالقلم الرصاص... وبالألوان...

قال لي الفريد:

- صار عندك لوحات كثيرة... لماذا لا تقيم معرضاً خاصاً بك؟

- فكرة.

أعجبتني الفكرة تماماً وصار كل همّي تصنيف اللوحات، ووضعت خطة لإقناع الوالدة.

سألتني: وأين ستقيم المعرض؟ قلت لها: هنا في البيت في الصالون الرئيسي... قالت: معرض لوحات في الطابق الثالث في العمارة... هل يأتيه الزوار.

قلت لها: سأدعوهم ببطاقات دعوة رسمية.

قالت: كيف ستعلّق اللوحات؟ قلت لها: على الجدار.

قالت: موافقة بشرط أن لا تشوه الجدار... المسامير.

فرحت كثيراً حين وافقت والدتي على إقامة معرض لي في البيت... كانت قد وعدتني إذا نجحت إلى الصف الثامن أن تقيم لي معرضاً يضم جميع لوحاتي، وها أنا نجحت هذا العام.

لم تسعني الدنيا من الفرحة، لم أصدق أبداً أن الصالون الرئيسي في البيت سيتحول إلى معرض خاص برسومي.

وهذا يعني أن لوحتي الخط العربي "اتق شر من أحسنت إليه" و"لله در الحسد ما أعدله بدأ بصاحبه فقلته" المعلقتين على الجدار ستنتقلان من موضعيهما التاريخي طيلة فترة إقامة المعرض.

- وكم يبقى المعرض يا أمي؟

- ثلاثة أيام ألا يكفي...!!

- أسبوع.. أسبوع... أرجوك يا أمي..

- أنت طمّاع...

وجريت أقفز على الدرج، إلى غرفة المرحاض على السطح... أقصد إلى المرسم... المرسم.

بدأت ألملم أوراقي، ورسومي، ولوحاتي أحاول أن أجد أفضل الحلول وأرخصها تكلفة لإخراجها وتأطيرها... وتجهيزها ليوم المعرض وبنفس الوقت بدأت أفكر في الأشخاص والمدعوين لحفل الافتتاح وماذا يجب أن أقدم لهم من ضيافة ثم أترك التفكير في كل هذا وأقول لنفسي:

- هذه اللوحات لا تكفي لإقامة معرض، معرضي الأول، يجب أن يكون غنياً باللوحات الجديدة.

وبدأت عملية الفرز الأولي للوحات، أيها يصلح وأيّها لا يصلح... ويكبر السؤال... وتزداد الأمور أهمية وخطورة، أي اللوحات أفضل، هذه، لا، هذه، لا. وبقيت فترة طويلة وأنا أحتار في مسألة الاختيار: أي اللوحات تصلح للعرض. وجاء إليَّ الفنان محمد العاقل وهو أول من علمني الألوان الزيتية، وساعدني باختيار اللوحات التي تصلح للمعرض، وأخذنا نتدبر الأمر لحفل الافتتاح، ومن هم المدعوون؟؟

ولما كان محمد العاقل هو ابن عمتي، فهو واحد من العائلة، جلسنا مع السيدة الوالدة

ودرسنا موضوع حفل الافتتاح وانتهينا إلى أن يكون باليوم الأول للرجال واليوم الثاني للنساء...

أما عن الأسماء، فعندي دليل المعرض الأول للرسم اليدوي للفنانين السوريين الذي اشتركت فيه بلوحة أزهار الليلك هذا العام وفيه أسماء الفنانين مثبتة في الصفحة الأولى من الدليل... سأدعوهم جميعهم إلى حفل الافتتاح، أما عن أسماء النساء فإن جارتنا نجاح قسومة، هي طالبة في الصف التاسع تساعدني إلى دعوة رفيقاتها في المدرسة... وسندعو الجيران والأهل أيضاً وجميع رفاقي في الصف الثامن في المدرسة.

* * *

اخترنا عدداً من الرسوم واللوحات الزيتية والمائية والفحم نحو أربعين لوحة واستبعدت خمس لوحات وأبقيت في النهاية خمساً وثلاثين لوحة منها لوحة تفاح، ولوحة عمود المرجة الأثري، الذي رسمته من أمام البلدية، ولوحة فلاح، ولوحة منظر دمشق، نقلتها عن صورة مطبوعة ملونة، ولوحة من الخيال للفيلسوف أبي العلاء المعري، وعن فكرة الجنة والنار، ولوحة نقلتها عن غلاف كتاب الهلال تمثل وجه أبي مسلم الخراساني، وصورة زيتية على خشب بلاكيه كبرتها لرئيس وزراء بريطانيا تشرشل فأنا معجب بذكائه، ولوحات فحم وأقلام رصاص كثيرة.

علقت اللوحات على الجدار بصعوبة بالغة، فقد كنت خائفاً من أن يعترض الوالد والوالدة على تشويه الجدران ولكن الحظ كان مؤاتياً فالوالد مسافر في

> **محمود جلال**
> **وصلاح الناشف**
> **في بيتنا**

طرابلس لبنان، في عمل تجاري، والوالدة لم تقل لي شيئاً يدل على انزعاجها من اللوحات.

ضاعفت جهودي وذهبت إلى زقاق رامي قرب المرجة وطبعت على الآلة الكاتبة بطاقات دعوة وجهتها باسم المرسم الفني الحديث بإدارة غازي الخالدي.

يدعوكم لحضور حفل افتتاح معرض الفنان غازي الخالدي في منزله الكائن في الطابق الثالث بناء الخالدي ـ دمشق ـ حريقة ـ شارع ابن خلدون، وذلك في الساعة الخامسة مساءً، الاثنين السادس عشر من آذار عام ألف وتسعمائة وخمسين للرجال... وفي الساعة الرابعة من مساء اليوم التالي الثلاثاء للنساء.

ورحت أتجول مع أخ... بالدراجة، من حي إلى حي في... جميع البطاقات إلى أصح... المعرض يداً بيد.

وصباح يوم الاثنين اليو... تبرعت أختي أمل وأختي الص... الدرج للطوابق الثلاثة، أما الوالدة فقد انشغلت في المطبخ بصنع قالبين من الكاتو، وجَهَّزت إبريقين من الشاي لتُوزع على الضيوف هدية منها لي بمناسبة المعرض وتكريماً للزائرين...

كل من في البيت هذا اليوم مستنفر، كأنه يستعد لحفلة عرس كبيرة، وضعت شعار الجمهورية السورية في صدر الصالون الرئيسي وقد رسمته بالألوان المائية واستخدمت اللون الذهبي لأول مرة، وقد نقلته عن صورة مطبوعة للشعار السوري من رسم خالد العسلي، وعلى يمين الشعار السوري وضعنا أنا وأخي مثلثاً

خشبياً مضاءً بمصابيح كهربائية صغيرة وضمن المثلث كلمة "الله"ﷻ مضاءة بمصابيح صغيرة من لون آخر وعلى يسار الشعار، وضعنا مثلثاً آخر من نفس النوع وفيه أي داخل المثلث كلمة "محمد"ﷺ.

هذه الزينة الكهربائية "الله و"محمد" كان والدي هاشم الخالدي يؤجرها للزبائن في مواسم الأعراس وعودة الحجاج، وقد أحضرها أخي الكبير نهاد الذي يعمل مع والدي في محل بيع الأدوات الكهربائية في شارع الدرويشية قرب بيتنا على سبيل الاستعارة احتفالاً بالمعرض.

فرحت كثيراً بهذه الزينة التي أعطت قاعة المعرض بهجة ونوراً وزينة غير مألوفة في بيتنا...

كل ذلك أعددناه، وكلٌّ منّا مشغول بمهمة خاصة حددها لنفسه وتابعها ونفذها... حتى تكاملت كل الاستعدادات والتجهيزات... والساعة في يدي أراقب عقاربها بين فترة وأخرى... أضعها أحياناً على أذني لأتأكد أنها لا تزال صالحة، ولأعرف كم بقي على موعد الافتتاح من ساعات النهار لحفل الرجال المقرر في الساعة الخامسة...

وأتت أختي بباقة من الورد فوزَعَتها في آنيتين زجاجيتين غاليتين على السيدة الوالدة، أما صالون المعرض... وهو موضوع بحث الأسرة الآن... هل يكفي الصالون الزوار كل الزوار هل يتسع وطوله لا يزيد عن الثمانية أمتار طولاً وأربعة أمتار عرضاً، وغرف البيت الثلاث تطل على الصالون... وأن أي واحد من سكان البيت لابد أن يمر من الصالون في كل مرة يدخل فيها إلى المطبخ، أو غرفة الطعام أو إلى شأن من شؤونه.

ورغم كثرة الأبواب في الصالون... فقد وزعنا الرسوم على ما بقي من الجدران من مساحات فاضطررنا إلى حذف عدد آخر من الرسوم واللوحات.

واتفقت مع مصور فوتوغرافي ليصور حفلة الرجال فقط، ولا أدفع إلا قيمة الصورة الناجحة فقط، شريطة أن لا تزيد الصور عن فيلم واحد.

وقبل أن يأتي الزوار... طلبت من الوالدة أن تتوسط لدى أخي الأكبر هشام أن يعيرني (الجاكيت) الجديد الذي اشتراه مؤخراً بمناسبة نجاحه في البكالوريا... ووافقت الوالدة وارتديت الجاكيت الأنيق جداً، ولم يعترض أخي لأنه لم يكن موجوداً في البيت في ذلك الوقت.

وأحضرت الوالدة قمقماً من النحاس المزخرف، كان يستخدم في الأعراس والموالد واحتفالات عيد المولد النبوي الشريف، وبدأت ترش ماء الورد في جميع أنحاء الصالة وعلى الأرائك في الصالون وأخرجت عودين من البخور المعروف برائحته الشديدة وأشعلت رأسيهما، وضعت الأول في مدخل البيت، والثاني في صدر الصالون قرب الشعار السوري.

ولما حانت الساعة الرابعة والنصف، أضاء أخي الأصغر رجائي المثلثين الكهربائيين والثريا التي تتوسط الصالون بكامل مصابيحها.

ووقفنا أنا، وأخي الأصغر رجائي أمام الباب الذي فتحنا مصراعيه نرحب بالضيوف، وجاء من الفنانين الفريد حتمل، عيد يعقوبي، صبحي المارديني، محمد العاقل، قتيبة الشهابي، محمد خير عكاش، وأصدقائي من المدرسة، محمد عزيز شكري، قصي غزاوي، رياض الأبرش، أحمد جفان،

مروان مغربية، أديب غنم، علي خيتي، ومدرِّس اللغة الإنكليزية محمد سلطي.

وتولى مساعدتي في شرح اللوحات الفنان محمد العاقل الذي كان أول المشجعين لي على إقامة المعرض.

كنت في غاية الفرح والسعادة بالضيوف وفرحت أكثر بما لقيته من الزوار من التهاني والتبريك،

وأخذنا الصور التذكارية، ورحنا نبتسم للمصور أثناء التصوير وتحدثنا ونحن نتناول الشاي والكاتو، وبدأت المباراة في إلقاء أجمل نكتة، وفي الساعة الثامنة، غادر الجميع بيتنا وأنا أعيش أحلى لحظات النشوة، والانتصار، والشعور بالفوز الكبير.

وفي الساعة العاشرة من صباح اليوم التالي طرق باب بيتنا رجل مسن وقور أسمر الوجه، نحيل القامة، حاد النظرات... عرفته مباشرة، إنه مفتش الفنون في وزارة المعارف، إنه الأستاذ الفنان الكبير المعروف محمود جلال...

أذهلتني المفاجأة... وفتحت الباب على مصراعيه ورحبت له ترحيباً كبيراً... دخل الصالون والبسمة الأبوية تطل من وجهه السمح النبيل وقال بكل تواضع:

نحن جئنا لنرى المعرض... جئنا بناءً على الدعوة التي وصلتنا.

ارتبكت، وتلعثمت في الكلام، ولم أعرف كيف يجب أن أخصّه بترحيب يتناسب مع موقعه الكبير في الحركة الفنية في سورية... كم هو متواضع... يأتي إلى بيتنا ليزور معرضاً لي... أنا

محمود جلال
وصلاح الناشف
في بيتنا

طالب المدرسة...

قلت مرتبكاً وأنا أفتح الباب وأحضر له كرسياً ليجلس عليه:

ـ نعم... نعم المعرض موجود تفضل أستاذ... تفضل أستاذ.

ولم يجلس بل تمشى في الصالون ينظر إلى الجدران، مشيت وراءه، أجمع أنفاسي بكل حذر، وعيوني وأعصابي وكل حواسي مشدودة إليه كلياً لدرجة أنني نسيت أن أضيء له المثلثين الكبيرين في صدر الصالون... (الله) و(محمد).

كنت أمشي على رؤوس أصابعي حتى لا أفسد عليه نظرته التأملية للوحات، كان يقف عند كل لوحة ينظر إليها ملياً، واضاعاً إصبعه على خده أو على أسفل ذقنه، ومن حين لآخر ينظر إليّ بطرف عينيه وكأنه يريد أن يسألني هل أنت رسمت هذه اللوحة!!

انتقلَ من الجدار الأول إلى الجدار الثاني... وأنا في حالة من القلق لا أحسد عليها... أشعر أن قلبي يكاد يسقط مني خوفاً ورعباً من أي كلمة سيقولها... لأنها ستكون الحكم عليَّ، الحكم الذي يصدره القاضي وحكمه غير قابل للاعتراض... أو الاستئناف!!

ماذا سيقول هذا الفنان الكبير... والأستاذ المعروف... إن حكمه على المعرض هو الكلمة الفصل.

لم يقل شيئاً بل تابع بهدوء إلى الجدار الثاني... وتأمل بقية اللوحات طويلاً... ثم جلس على أحد المقاعد في الصالون.. وعاد إلى صمته وتأملاته... وبدأ ينقر بإحدى أصابعه على طرف المقعد.

وأنا لم أعد أصبر أكثر من ذلك.. كدت أحترق شوقاً إلى كلمة واحدة منه... ولم يقل شيئاً.. فاستجمعت ما بقي من شجاعتي وسألته:

ـ ما رأيك أستاذنا الكريم في المعرض.

نظر إليّ بعين المحب، بعين أحسست أنها عين الأب الطيب المشجع وأحسست أنه بدأ ينتقي الكلمة المناسبة التي يجب أن يقولها لي دون أن يجرحني... أو يحبطني... أو تؤثر على طموحاتي.

قال بهدوء وبخبرة المعلم الكبير:

لا تنقل عن صور... ارسم عن الطبيعة المباشرة... الطبيعة هي المدرسة الأولى للفنان.

وعندما قال "فنان" كدت أطير فرحاً، بهذه الكلمة التي أسمعها من أستاذ كبير، تمنيت لو أركع بين يديه ألثمهما، تمنيت أن أعانقه شاكراً، وأقدم كل محبتي وتقديري واحترامي، وفرحتي الكبيرة بزيارته الكريمة.

ثم أردف قاطعاً عليّ نشوتي وفرحتي:

ـ المهم أن نتأمل أكثر مما نرسم... المهم أن ندرب أعيننا كيف نرى الأشياء قبل أن نرسمها... يجب أن نعرفها جيداً، ثم نرسمها بعد ذلك وقد عرفناها جيداً.

غادر منزلنا الأستاذ الجليل وأنا لا أكاد أصدق واقعة هذه الزيارة التاريخية، لم أفق بعد من هذا الحلم الجميل عندما بدأت الزيارة الثانية والتي فاجأتني أكثر من الأولى... لأنني لم أتوقع زيارتين هامتين تاريخيتين في يوم واحد أمر لا يصدق.

فقد طرق الباب في الساعة الثانية عشرة والنصف وفتحت الباب فإذا الفنان المعروف

محمود جلال
وصلاح الناشف
في بيتنا

الأستاذ صلاح الناشف، يقف شامخاً كالجبل... وهو من كبار الفنانين ومن أشهرهم ومن أهم مؤسسي الحركة الفنية...

دخل الفنان الكبير... وركضت إلى والدتي أزف إليها خبر حضور هذا الفنان العظيم إلى معرضي، فنانان كبيران عظيمان يقومان بزيارة معرضي في يوم واحد، أمر لا يصدق...

قالت لي الوالدة وهي فرحة لفرحي:

ـ إن القهوة لا تزال ساخنة... خذ وقدمها للأستاذ.

طاف في المعرض واضعاً يديه خلف ظهره... ثم التفت إليَّ وقال وملامحه تدل على راحة نفسية:

ـ أنت نشيط يا ولدي متى رسمت هذه الرسوم؟

قلت وقد أسعدني اهتمامه:

ـ خلال الصيف يا أستاذ...

قال:

ـ يعني أنك لم تهمل دروسك، أنت ستكون فناناً في يوم من الأيام ولكن يجب أن تعرف أن الفن لا يطعم خبزاً في بلادنا..!!

ـ وما هو رأيك يا أستاذ... ما هي نصيحتك؟

ـ ارسم باستمرار وستتعلم من أخطائك كلما رسمت.. لا تنظر إلى الحلول الجاهزة... أنت ابحث عن الحلول عندما تتأمل الطبيعة، ولا تنظر إلى الصور المطبوعة.

ـ ما معنى الحلول الجاهزة... وماذا تقصد بذلك يا أستاذ؟

ـ توزيع الأشكال في اللوحة... تقدير النسب...

الإحساس بالحجم والكتلة والفرق بين الأبعاد في التظليل، بناء تكوين اللوحة، وربط العناصر بعضها ببعض، كل هذه المسائل تحتاج إلى حلول تشكيلية، هذه الحلول يجب أن تضعها أنت، لا أن تأخذها من لوحة رسمها غيرك، وأوجد لكل مسألة الحل المناسب لها، ابحث أنت عن حلولك الخاصة بك.

كانت كلمات هذا الأستاذ الكبير، كلمات كبيرة أيضاً، وصرت أرددها لكل الأصدقاء ولكل الضيوف ولكل الأهل... لا تنظر إلى الحلول الجاهزة، يريد مني هذا الأستاذ الكبير أن أبحث أنا عن الحلول، وأجدها بنفسي.

* * *

وفي اليوم الثاني جاء دور زيارة النساء وقد حددناه في الساعة الرابعة واهتمت السيدة الوالدة أيضاً بتنظيف الصالون من الصباح... وفي تغيير الماء للورد... وطلبت من أختي إعداد كاسات الشاي والسكر...

شعور غير عادي انتابني وأنا أصافح النساء من الجيران ومن المدرسة الثانوية صديقات جارتنا نجاح... شعرت بأنني موضع اهتمام وإعجاب الجنس الآخر... وقفت في الصالون، محاولاً تقديم شرح إجمالي عن المعرض وعن لوحاتي.

حضرت طالبة من صديقات نجاح، لاحظت عليها أنها أبدت اهتماماً كبيراً بالمعرض، وتبرعت بتقديم الشاي وتقطيع قطع الكاتو، أعجبني هذا الاهتمام وهذه اللهفة... وهذه الأريحية... سألتها عن اسمها قالت وديعة...

محمود جلال
وصلاح الناشف
في بيتنا

وديعة الحافظ... أنا أحب الفن.

تمنيت لو سمحوا للمصور أن يصورهن، ولكن ذلك كان مرفوضاً من المبدأ... تمنيت لو سجلت أسماءهن جميعاً... فقد كنت سعيداً بهن وبحضورهن إلى معرضي.

سألتني إحداهن:

ـ هل تستطيع أن ترسمني؟ ارسمني حتى نحكم عليك إن كنت فناناً أم لا...

لم أتجرأ أن أقول لها: إنني لا زلت في أول الطريق ورسم الوجوه يحتاج إلى خبرة ودراسة طويلة.

قلت لها مازحاً:

ـ هذا الأمر يحتاج إلى وقت آخر... ومكان آخر.

ـ ماذا تقصد.. تريد أن نكون لوحدنا؟!

تدخلت وديعة الحافظ، وكأنها اعتبرت نفسها سكرتيرتي الخاصة:

ـ هذا أصول الشغل... على كل حال احجزي موعداً بشكل مسبق؟!

ضحكنا وضحك الجميع.

وجاء اليوم الرابع والأصدقاء من المدرسة ومن أهل الحي يزورون المعرض يومياً بعد الظهر وأخي الأصغر رجائي يساعدني في تقديم الضيافة للزائرين القهوة والشوكولا.

وأنا لا أكاد أصدق هذا الإقبال وهذا الحضور، وكان كل همي أن أشرح اللوحات... وتمنيت لو كان خالي فريد زنبركجي في دمشق، وهو فنان ديكور معروف حتى أسمع رأيه في لوحاتي، فهو يحبني كثيراً ويشجعني كثيراً... ويزورنا باستمرار... ولكن قالت لي أمي أنه مسافر في أوروبا.

وفي اليوم الخامس... عدت من المدرسة ظهراً

ودخلت إلى البيت، وإذا بي أرى مفاجأة لم تسرني على الإطلاق... ماذا حدث، لماذا رُفعت اللوحات من الصالون وأُعيدت لوحات الخط (اتق شر من أحسنت إليه) و(لله در الحسد ما أعدله بدأ بصاحبه فقتله)...

هل انتهى المعرض؟ لقد كان الاتفاق مع أمي أن يبقى المعرض سبعة أيام... ما الأمر؟

وأسرعت إلى المطبخ لأستوضح السبب...

فاستوقفتني أختي أمل وقالت لي وهي تضع إصبعها على فمها:

ـ اسكت... اسكت... لقد رجع بابا من طرابلس.. اتصل بنا من المحل وهو قادم الآن.

سألت الوالدة وقد تجاهلت كلمات أختي:

ـ لماذا رفعتم لوحات المعرض؟ أنا دعوت زملائي من المدرسة... اليوم لقد عرف الجميع بأمر المعرض وكتب عني إسكندر لوقا وأحمد جفان مقالين في الجريدة.

قالت الوالدة وهي تتشاغل عني، وعن كل ما قلته:

ـ كما قالت لك أختك.. أبوك عاد من طرابلس ويكفي أربعة أيام.

قلت محتجاً بانفعال:

ـ أربعة أيام فقط يا أمي!!

قالت أمل:

ـ لا نريد أن نخلق متاعب في البيت من أجل المعرض...

قال أخي رجائي:

ـ أنتم خائفون من بابا؟

قالت أمل:

ـ نعم.. لا نريده أن يغضب على غازي... لقد شُوهت الجدران.

ـ أنت تقولين ذلك...؟

قالت أمي وهي تحسم الموضوع:

ـ اسكتوا... اسكتوا... إني أسمع صوت مفتاح الباب... ربما جاء أبوكم.

ادخلوا كل واحد إلى غرفته... ولا تفتحوا الموضوع أمامه أبداً.

دخل والدي وبيده أغراض وفواكه، والتعب واضح على وجهه، أسرعت أختي إليه وقالت دعني أساعدك بحمل الأغراض.

خفت من ملامح وجهه... فهربت إلى غرفتي، وبدأت أقرأ:

﴿لإيلاف قريش إيلافهم رحلة الشتاء والصيف فليعبدوا رب هذا البيت الذي أطعمهم من جوع وآمنهم من خوف﴾.

وكررت كلمة ﴿وآمنهم من خوف﴾ ثلاث مرات ونفخت على صدري أحاول أن أبعد عن نفسي الخوف والقلق...

ماذا سأقول له إذا سألني... هل أقول له إن
أ... سمحت لي بالمعرض... ربما سمع
م... أو ربما قال له أحد الزوار الذين
ش...ن.. على كل حال الحمد لله أن
أ...حات في الوقت المناسب.

...نائي في المدرسة فسأقول لهم لقد
أ... لأن والدي عنده ضيوف من
ا...

...نداء... ونحن على طاولة الطعام

محمود جلال
وصلاح الناشف
في بيتنا

سأل والدي على طريقة تجاهل العارف:

- قال لي نهاد إنكم أخذتم المثلثين (الله) و(محمد) من المحل هل كان عندكم حفلة؟

نظرت أمي إليّ بطرف عينها... محاولة تغطية الموضوع الذي بدأ ينكشف وقالت وهي تتشاغل بتناول كوب من الماء، وكأنها توحي إليّ أنني أنا المذنب وأنا السبب؟

وقبل أن تقول أمي كلمة واحدة... عاد أبي يتساءل؟

- أرى آثار ثقوب على الجدار... ما الأمر يا أم نهاد؟

استجمعت أمي شجاعتها وقالت مترددة خائفة من غضب أبي:

- كنا علقنا لوحات غازي على الجدار... وعملنا له معرضاً لأنه نجح إلى الصف التاسع...

- معرض... لغازي.. وأنا غائب عن البيت؟!! لماذا لم تخبروني؟

كنت قطعت زيارتي لطرابلس وجئت لأحضر افتتاح المعرض. غازي ولد موهوب وله مستقبل إن شاء الله.

تأبين

رحيل الشاعر يوسف الصايغ

في الرابع عشر من كانون أول 2005 رحل الشاعر العراقي الكبير يوسف الصايغ حيث وافته المنية بدمشق، وهو بين أصدقائه الأدباء والشعراء عانى الشاعر الصايغ في أيامه الأخيرة من أمراض عديدة.

شيع الشاعر الصايغ رفاقه وأصدقاؤه الأدباء والشعراء إلى مثواه الأخير حيث دفن في مقبرة الكلدان بدمشق.

وكانت (الموقف الأدبي) قد نشرت له آخر نصوصه الشعرية في عددها الماضي.

والشاعر يوسف الصايغ واحد من أبرز شعراء العراق الكبار الذين لهم تجربة شعرية مميزة.

195

أعلام

نزار قباني يتغنى

كمال فوزي الشرابي

ورد ذكر البيت الذي ولد فيه نزار قباني وترعرع وأحب في الكثير من أشعاره. ويقع هذا البيت في حي من أحياء دمشق القديمة اسمه حي مِئذنة الشحم. وكان نزار يعشقه ويعشق نباتاته الزمردية العطرة، وبحرته اللؤلؤية المغنية ليل نهار، وأدراجه الرُّخامية، وزخارف جدرانه، والقطط التي كانت تعيش وتنجب وتمرح فيه، وأسراب الحمام واليمام التي كانت تزوره صباح مساء.

بيت نزار تحفة من تحف البيوت التي تزين أحياء دمشق العريقة القديمة. كان كل شيء فيه يوحي بالشعر ويجيب نزار أبا لبقاء فيه إذ

كان، رحمه الله، لا يشارك أطفال حارته ألعابهم و؟؟؟؟؟ بل كان «بيتوتياً» محباً للهدوء والسكينة والقراءة والتأمل والكتابة...

وكان بيت نزار أو بالأحرى بيت والده السيد توفيق القباني معقلاً من معاقل المقاومة ضد الانتداب الفرنسي، وكان زعماء الأحياء الدمشقية وأبناؤها يجتمعون أحياناً فيه. يقول نزار في ديوانه «دمشق نزار قباني»:

«ويا طالما جلست في باحة الدار الشرقية الفسيحة أستمع بشغف طفولي غامر إلى الزعماء السياسيين السوريين يقفون في إيوان منزلنا، ويخطبون في ألوف الناس، مطالبين بمقاومة الاحتلال الفرنسي، ومحرِّضين الشعب على الثورة من أجل الحرية»

وفي أحد إبداعاته النثرية بعنوان «دارنا الدمشقية»

. ونزار يكتب نثراً جميلاً يضاهي شعره الجميل إن لم يتفوق أحياناً عليه.

يقول:

«هل تعرفون معنى أن يسكن الإنسان في قارورة عطر؟ بيتنا كان تلك القارورة.

إنني لا أحاول رشوتكم بتشبيه بليغ، ولكن تثقوا أنني بهذا التشبيه لا أظلم قارورة العطر وإنما أظلم دارنا.

والذين سكنوا دمشق، وتغلغلوا في حاراتها وزواريبها الضيقة يعرفون كيف تفتح لهم الجنة ذراعيها من حيث لا ينتظرون.

«بوابة صغيرة من الخشب تنفتح، ويبدأ الإسراء على الأخضر، والأحمر، والليلكي، وتبدأ سمفونية الضوء والظل والرخام»

وبعد أن يصف نزار شجرة النارنج والدالية والياسمينة والورد البلدي والليلك والقطط والأدراج الرخامية وصفاً يجعلها حية باسمة سعيدة يصل إلى صفائح الفل فيقول: «وعشرون صفيحة فل في صحن الدار هي كلُّ ثروة أمي. كل زر فُلٍّ يساوي صبياً من أولادها، لذلك كلما غافلناها سرق ولداً من أولادها بكت وشكت إلى الله»

ويتابع نزار وصف أو رسم لوحة بيته الجميل فيقول:

«ضمن نطاق هذا الحزام الأخضر ولدتُ، وحبوتُ، ونطقتُ كلماتي الأولى.

كان اصطدامي بالجمال قدراً يومياً. كنت إذا تعثرت أتعثر بجناح حمامة، وإذا سقطت أسقط على حضن وردة»(1)

وفي قصيدة أخرى عنوانها «ماذا تفعل بي دمشق؟»

يقول: «البيت الدمشقي/ خارج على نص الفن المعماري/هندسةُ البيوت عندنا/ تقوم على أساس عاطفي/ فكلُّ بيت يسند خاصرة البيت الآخر/ وكلُّ شرفة/ تمديدها للشرفة المقابلة/ البيوت الدمشقية بيوت عاشقة/ فهي تسلم على بعضها صباحاً/ وتتبادل الزيارات/ . في السر . ليلاً»(2)

وفي حوارٍ أُجري مع نزار في باريس (شباط 1989) أجاب تحت عنوان «قوس قزح»:

«...أنا محصول دمشقي مئة في المئة، وأبجديتي تحتشد فيها كل مآذن دمشق، وحمائمها، وياسمينها، ونعناعها، وخوخها، وعنبها، ووردها البلدي. وبين كل فاصلة وفاصلة من قصائدي تضيء عينان دمشقيتان.

«إن صوت نافورة الماء في باحة بيتنا الدمشقي ما يزال يهدُرُ في أُذُنَّي رغم أن نافورة بحيرة جنيف أراها من نافذتي.

«أنا شاعر (الأكوا؟؟ الدمشقي) أقولها كما يقول بيكاسو إنه شاعرُ التكعيبية، وكما يقول سلفادور دالي إنه شاعرُ السريالية.»

«إن طفولتي باختصار كانت علبة ألوان. فإذا كنت قد رسمت «قد رسمت بالكلمات» فلأن البيت الشامي الذي ولدتُ فيه كان هو الأتولييه أو المرسم الذي جهزني بكل المواد الأولية من فراشٍ وألوان وقماشات لأصنع لغةً فيها الكثير من تشكيلات قوس قزح».

ويُنقَلُ نزارٌ بحكم عمله الديبلوماسي قنصلاً إلى إسبانيا. وهناك، وفي مدينة قرطبة بالذات، أحس أنه يعيش في دمشق فكتب المقطوعة التالية:

«في أزقة قرطبة الضيقة / مددت يدي إلى جيبي أكثر من مرة/ لأخرج مفتاح بيتنا في دمشق: أحواض الشمشير والليلك والقُرطاسيا/ البركة الوسطى، عين الدار الزرقاء/ الياسمين الزاحفُ على أكتاف المخادع/ وعلى أكتافها/ النافورة الذهبية، طفلة البيت المدللة: التي لا تنشف لها حَنْجرة/ والقاعات الظليلة أواني الرطوبة ومخبؤها/ كل هذه الدنيا المطيبة التي احتضنت طفولتي في دمشق/ وجدتها هنا/ فيا سيدتي المتكئة على نافذتها الخشبية/ لا تُراعي إذا غسلت يدي في بركتك الصغيرة/ وقطفت واحدة من ياسميناتك/ ثم صعِدت الدرج إلى حجرة صغيرة/ حجرةٍ شرقيةٍ مطعمةٍ بالصدف/ تتسلق شبابيكها الشمس ولا تسأل/ ويتسلق أستارها الليلك ولا يسأل/ حجرةٍ شرقيةٍ/ كانت أُميَ فيها تنصب سريري..»(3)

ومن قصيدة «أحبك حتى ترتفع السماءُ قليلاً» في ديوانه «لا غالب إلا الحب»الصادر عام 1990 يظهر نزار مرة أخرى بعد مرات كثيرة أنه متعلقٌ ببيته الدمشقي وأنه على حنين دائم إليه. يقول:

«أريد أن أحبك/ حتى أسترجع تفاصيل بيتنا الدمشقي/ غرفةً غرفةً/ بلاطةً بلاطةً/ حمامةً حمامةً/ وأتكلم مع خمسين صفيحة فُلّ/ كانت أمي تستعرضُها كلَّ صباح/ كما يستعرض الصائغ/ ليراته الذهبية...»

وفي أثناء إقامته بمدريد يستبد به الشوق إلى دمشق إلى أمه، فيبدع كعادته قصيدة طويلة رائعة عنوانها «خمس رسائل إلى أمي» وهنا تجدر الإشارة إلى ما يلي: حين باع والده بيتهم في مئذنة الشحم انتقلت الأسرة إلى بيت بساحة النجمة في الطبقة الثانية من إحدى البنايات، وقد زرت نزاراً فيه عدة مرات، وكانت زوجته السيدة زهراء آقبيق - وهي قريبة والدته - ما تزال على عصمته.

وتسكن هذا البيت حالياً السيدة هيفاء القباني العجمي شقيقة نزار مع أسرته. ومع أن هذا البيت الجديد ليس فيه شيءٌ من سحر البيت القديم وعراقتِه ونضارته فإن نزار ذكره في قصيدته التي نحن بصدد الكلام عليها. وأغلب الظن أن نزاراً كان في الواقع يتخيل بيتهم القديم بمئذنة الشحم وما فيه من مفاتن أسرة وذكريات غالية. يقول في قصيدته «خمس رسائل إلى أمي» . المقطع الرابع . :

سلاماتٌ، سلاماتٌ/ إلى بيتٍ سقانا الحب والرحمة/ إلى أزهارك البيضاء/ فرحةِ (ساحة النجمة)/ إلى تختي، إلى كتبي/ إلى أطفال حارتنا/ وحيطانٍ ملأناها بفوضى من كتابتنا/ إلى قططٍ كسولاتٍ/ تنام على مشارفنا/ وليلكةٍ معرّشة على شباك جارتنا/ مضى عامان يا أمي/ ووجه دمشق/ عصفور يخربش في جوانحنا/ الخ.

❖ ❖ ❖

وبعد، فهناك على مدى التاريخ شعراء كثر

نزار قباني
يتغنى في أشعاره

أحبوا دمشق وفُتنوا بها وغنّوها وأنا منهم، ولكني أشهدُ هنا أنَّ ما من شاعرٍ تغنى بعاصمةِ الأُمويين وببيته العربيِّ فيها كنزار، ولا أشادَ بمفاتها وأمجادِها كنزار. وستظلُّ روحهُ مجبولةً بروح دمشقَ كما سيظلُّ تُرابُ جسده مجبولاً بترابِ دمشق خالدَينْ فيها إلى الأبد.

* * *

إننا من جوِّ هذا البيت العريق الأنيق نُحيي روحَ نزار التي تستريح الآن من أهوال الكفاح والعذاب لدى الملأ الأعلى، ونُزجي خالصَ الشكر والمحبة إلى الوجيه الدمشقي الكريم السيد عباس نظام الذي تملَّك بيت نزار وجدده وحفِظه لنا من الزوال. بارك الله به وبأمثاله ممن يحفظون بيوت دمشق الغالية ويجددونها لكي تبقى جواهر يشع منها سحر الشرق، ولكي نظلّ نفخرُ بها ونورِّثها أولادنا وأحفادنا بطابعها المميّز الجميل، فدمشقُ هي مجدُنا وعزنا، لها البقاءُ والخلود على مدى الأزمان.

هوامش

* محاضرة أُلقيت في البيت الدمشقي القديم العريق الذي ولد وعاش فيه نزار قباني طفولته وشبابه بحي مئذنة الشحم مساء يوم السبت 3/9/ 2005 ضمن نشاطات مهرجان دمشق للثقافة والتراث.

(1) . دمشق نزار قباني ص 37.

(2) . مقدمة أمسية شعرية في معرض الكتاب الدولي بدمشق 22/ 9/ 1988 . ديوان «الكبريت في يدي ودويلاتكم من ورق» .

(3) . من «مذكرات أندلسية» قرطبة 18/ 8/ 1955. «مجموعة الأعمال السياسية الكاملة رقم 3» . 1986.

199

حوار

مع يوسف اليوسف والقيمة المعيارية للنقد الأدبي

محمد أسامة العبد

من المسلّم به أنّ أصح ما في الحوار هو الفهم والتفاهم بامتلاك الأدوات المعرفية، وفي مقدمتها حول موضوعية الحوار وأنا هنا كان يعتليني هاجس حول موضوعية المناهج النقدية على اختلاف أنواعها ولكن توقفت حينما قرأت حول المنهج التكاملي وبدأت أبحث عن تاريخ هذا المنهج، فكان لهذا المنهج مساران مسار في مجال علم النفس ثم انتقل إلى الأدب والنقد ــ الذي كان مؤسسه يوسف مراد، من خلال أطروحته للدكتوراه في فرنسا سنة 1940

ولاحظ أن ثمة منهجين يعتمد عليهما علماء النفس لتفسير السلوك الإنساني هما منهج التفسير التكويني ومنهج التفسير الشبكي. ورأى عقم المنهجين كلاً على حدة في التفسير، وحاول أن يقدم منهجاً آخر جديداً يخلو من عيوبهما فكان (المنهج التكاملي) الذي ظل يشرحه ويكتب فيه ويدافع عنه ويدعو إليه طول ثلاثين عاماً، وكانت غايته الرئيسية من طرح المنهج وتطبيقه المحافظة على توازن الإنسان إزاء نوعين من العوامل يخضع لها /كعوامل التفكك والتحلل وعوامل البناء والتماسك ذلك ما يسعى إليه الدكتور يوسف مراد، ولكن

في مجال النقد بإمكاننا أن نعتبر سيد قطب رائداً في هذا المجال. في آخر كتابه (النقد الأدبي) خصص فصلاً كاملاً وسماه بمنهج (التكامل)، وقد أحتذى به مجموعة من النقاد منهم على سبيل المثال لا الذكر أحمد أمين وأحمد كمال زكي وعبد القادر القط وشوقي ضيف الذي عقد فصلاً كاملاً في كتابه (البحث الأدبي) وأفاض في وصفه وتبيان مزاياه. وفي سورية اقتصر طرحه في جمعية النقد الأدبي في اتحاد الكتاب العرب كان مقررها الدكتور حسام الخطيب. وبعده تسلم مقاليد الجمعية الدكتور نعيم اليافي. نوقش كتاب ألفه يوسف اليوسف (مقالات في الشعر الجاهلي) و(بحوث في المعلقات) كما يحمل من سمات المنهج التكاملي في مجال النقد التطبيقي كان ذلك في منتصف الثمانينات.

ومما ذكره الدكتور نعيم اليافي حول الناقد يوسف اليوسف قال: "رغم إنني أتبنى هذا المنهج وجدت هنا في سورية من استطاع أن يطبق المنهج دون الإشارة إلى محددات هذا المنهج لأن مزية الناقد التكاملي: هو الموسوعية والانتقائية والانفتاحية والتركيبية والفلسفية والنصية".

هذه المقدمة لا بدّ منها لأن خصوصية الحوار مع الناقد يوسف اليوسف تمحورت حول هذا المنهج والتسمية المعيارية للنقد الأدبي حيث بدأت حواري معه بالسؤال التالي:

❑ كان ظهور كتابيك، "مقالات في الشعر الجاهلي" "وبحوث في المعلقات"، في أواسط السبعينيات، هو المحطة الأولى التي ظهر فيها يوسف سامي اليوسف ناقداً أدبياً. وقد أشاد الدكتور نعيم اليافي بتطلعاتك إلى منهج نقدي تكاملي. هل كانت طبيعة النصوص هي التي فرضت عليك هذا المنهج، أم أن لك رأياً آخر؟

❑❑ منذ البدء رأيت أن النقد الأدبي العربي يومئذٍ يحتاج إلى العمق والشمولية والاستفادة من الموسوعية، بحيث يستطيع الناقد أن يرى النص من جملة زوايا، أهمها الزاوية الفنية والنفسية واللغوية والاجتماعية. وإذا ما تمكن الناقد من إنجاز مثل هذا الاقتراب المركب، فإنه يكون قد أنجز التكامل، الذي هو طموح أكثر مما هو إمكانية. ولكنه طموح من شأنه أن يحرض الناقد على توظيف قدراته المتعددة بحيث تغنى العلمية وتصل إلى الشأو المأمول. فلا مراء في أن ا لنقد الأدبي ـ كالإبداع الأدبي سواء بسواء ـ نتاج لنشاط نفسي تبذله ذات لها عمق وزخم وعرام. ولا ريب في أن عمقه أو ضحالته هما اللذان يحددان قيمته لأنهما يحددان مدى فاعليته، أو مدى قدرته على تحليل النص واستيعابه وإصدار حكم القيمة الذي يستحق. وعندي أن حكم القيمة الناضج هو أعلى وظائف الناقد الأدبي، ولهذا، فإنه لا يقوى عليه إلا الأقوياء وحدهم.

إذن، لم يكن المنهج الذي اعتمدته سوى استجابة لحاجة النقد العربي إلى العمق، وكذلك إلى القدرة على استيعاب النصوص الأدبية، سواءً أكانت تراثية أم حديثة، بشكل أوضح وأنضج مما كان سائداً في أوائل السبعينيات يوم بدأت أمارس الكتابة.

❑ ما مدى فاعلية الناقد تجاه الآثار الأدبية؟ أعني ما هي قدرته على التفسير والشرح والنقد وما إلى ذلك من مستلزمات فهم النص؟

❑❑ لا ريب في أن فاعلية الناقد مفتوحة أو متعددة الأوجه. فمن شأنها أن تعيد خلق النص وأن تكتشف فيه من الفحوى ما لم يخطر في بال مبدعه، وذلك لأن الناقد الناضج يسلط على النص ثقافته الموسوعية التي قد تمكّنه من رؤية ما لا يرى إلا بالعيون ذات النظرات الثاقبة.

فالقراءة التي قدمتها كارولين سبيرجن لتراث شكسبير المسرحي هي معجزة من معجزات الذهن البشري وقدرته على الغوص في أعماق الأشياء. فلقد أثبتت تلك المرأة الموهوبة، عبر التحليل المنهجي للأسلوب، أن المفكر الإنجليزي فرنسيس بيكن لم يكن الكاتب الفعلي لمسرحيات شكسبير، كما تقول الإشاعة وفضلاً عن ذلك فقد استطاعت أن تكشف عن روح شكسبير وعن إنسانيته، أو فلسفته مع المظلومين والبؤساء، وعن قدرته على رسم صورة الشر وإمساكه بيديه.

إن كتاب "المجاز عند شكسبير"، الذي نشرته سبيرجن سنة 1935، والذي يعمل وفقاً لمبدأ "استلال الحقيقة بالطرائق اللامباشرة"، هو آية على مدى فاعلية الناقد الأدبي الناضج الذي من شأنه أن يعيد خلق النص الأدبي من جديد. وفي الحق أن ملاحظاتها نتاج لبصيرة ثاقبة، فقد لاحظت، قبلاً، أن مآسي شكسبير يترابط فيها الخيال الرامز مع الموضوع المركزي فيتممه وينيره في آن واحد. فالصورة المتواترة في مسرحية "هملت" هي تصور لا مرض، ولا سيما التلف الخفي الذي يدمر جسماً بأكمله. ومن شأن هذه الصورة أن تتناسق مع موضوع المسرحية نفسها، وهو الدمار الخفي الذي تتعرض له مملكة الدانمارك، حيث يجري الحدث. ويتوضح هذا الدمار بصراحة في النهاية الفاجعة.

إذن، هذا الكتاب مثال جيد جداً على مدى ما يستطيع الناقد الأدبي أن يفعل، إن كان من الناضجين. ولا أدري لما لم ينقل إلى اللغة العربية حتى اليوم، مع إنه إنجاز نفيس حقاً.

□ بعد إدخال التحليل النفسي إلى النقد الأدبي، صار التفسير النفسي للأدب واحداً من مرتكزات النقد الحديث، وراح الناقد الذي يتعامل مع هذا المنهج يعتقد أنه وضع يده على المجاهل والمعالم النفسية للأديب.

هل ترى أن هذا المنهج يكفي للبلوغ إلى النتيجة المرتجاة، أعني إلى فهم كلي للنص الأدبي؟

□□ في قناعتي الجازمة أن التحليل النفسي، سواء في مضمار الأدب أو في مضمار المرض، لا يكفي للبلوغ إلى الحقيقة. فالنفس تُحدس حدساً ولا ترضخ للتحليل. وعقدة أوديب التي اكتشفها فرويد في مسرحية "أوديب ملكاً" لا تفسر النفس تفسيراً تاماً، حتى لو أقررنا بوجودها. ما فاته هو أن تلك المسرحية العظيمة النادرة لا تريد أن تقول بأن أوديب يعشق أمه، وهذا هو بيت القصيد، بل تريد أن تقول بأن أوديب هو ضحية القدر، وهذه هي أهم حقيقة في الوجود، كما يرى سوفوكليس. نحن البشر لسنا سوى دمى في كف القدر. ولا محيد لنا عن سلطته حتى ولو عنتنا.

ثم إنني ميّال إلى الاعتقاد بأن الإنسان لا تفسره أية نظرية مهما يكن نوعها، لأنه كائن مركب معقد كثيف، وإن كان لا يخلو من الشفافية. ولكم راقني كيركجور حينما قال: "عند عتبة الإنسان تتعطل النواميس".

ولئن كانت هنالك حقيقة من شأنها أن تسهم في توضيح الإنسان فهي ليست عقدة أوديب ولا عقدة إلكترا، بل هي تحمله للعذاب وتفضيله للألم على العدم، أو على الفناء. وعندي أن السؤال التالي هو واحد من أهم الأسئلة الوثيقة الصلة بالإنسان. كيف استطاع البشر أن يطيقوا هذا الجحيم الجاحم الذي يسمى التاريخ؟

وهنالك حقيقة أخرى قد تساهم في تفسير الإنسان وتوضيح فحواه، وهي ميله إلى الارتفاع، أو إلى الهيمنة والظهور والحيازة أو التملك

والتسلط، بل حتى إلى الافتراس والاعتداء وتركيع الآخرين. فلكم أصاب ابن خلدون حين راح يتحدث، في الفصل الثالث من المقدمة، عن "خُلِقُ التأله الذي في طباع البشر". وأياً كان جوهر الشأن، فإن تطبيق المنهج الفرويدي على النصوص الأدبية لا يكفي لاكتمال العملية النقدية، وذلك لأن هذه العملية تبلغ ذروتها حين يصدر الناقد حكم القيمة على النص المنقود، استناداً إلى معايير نقدية متينة، ولكنها مرنة في الوقت نفسه، فيعلن أن هذا النص جيد لأنه يتمتع بمجموعة من السمات من شأنها أن تحقق له الجودة، ثم يسرد تلك السمات الواحدة إثر الأخرى. ولعل في الميسور أن يعمد إلى توازن بين المزايا والمثالب، ولكن شريطة أن يسرد هذين الشيئين معاً.

ومما هو مؤكد أن هذا الجهد التقسيمي أو التقويمي، الذي ينبغي أن يكون معيارياً بكل دقة، هو جهد فني لا يمت لمدرسة التحليل النفسي بأية علاقة.

ولكن من نتاج الخبرة الحدسية بالنفس ومضمراتها وما يستتر في صميمها من مدخرات أو طاقات.

وأخيراً، فإن ما أدعو إليه اليوم هو منهج روحي حدسي من شأنه أن يستشف المضمرات الصامتة، ولا سيما قوة الحساسية المبثوثة في النص ويتأسس على مبدأ التفطن الرامي على الكشف عن مدى اغتراب الذات الكتابية أولاً، وذلك لأن الاغتراب، الذي أراه ضريبة الحساسية ونفاسة الروح، وليس الأوديب، هو المحرك الأول لإنتاج كل أدب عظيم، وهذا درس يسعك أن تستخلصه من مآسي شكسبير، ومن أية مأساة لها عمق وأصالة. كما يبحث المنهج الذي أدعو إليه عن تلك العناصر الجمالية التي تملك أن تشبع الذائقة التي لا نقرأ الأدب إلى ابتغاء إشباعها. فلكم أجاد الشيخ الأكبر، أعني ابن عربي، حينما قال: "علوم الأكابر ذوقية".

□ ليس الأدب وثيقة تسجيلية لما يحدث في الواقع من أحداث. وفي اعتقادي أنه اكتشاف واستبصار ورؤى وأخيلة وعواطف متباينة ومتشابكة. وهنا أسأل: ما دور الناقد في الكشف عن القيمة المعيارية للأثر الواقعي؟

□□ لقد أجبت عن هذا السؤال في الجواب الثالث الآنف الذكر. ومع ذلك فلا ضير في أن أكرر من جديد ما فحواه أن الكشف عن القيمة المعيارية للأثر الأدبي هو أسمى فاعليات النقد. ولكن هذا الكشف فاعلية لا يقوى عليها إلى الناقد المحكك الناضج الذي أفنى عمره في التعايش مع النصوص الأدبية. فمن الغرائب أن بعض الناس يجهلون أن النقد الأدبي اختصاص قائم بذاته، يمارسه أحد المهتمين بالآداب اهتماماً يدوم طوال عشرات السنين، مع أنهم يرضون بأن يكون صنع الأحذية اختصاصاً مستقلاً عن سواه من الأعمال.

□ في كتابك "الخيال والحرية، مساهمة في نظرية الأدب" منحت الخيال قدسية خاصة، لأنه يكشف عن الحقائق المتعالية. وهذه نظرة صوفية بامتياز، كما أعتقد.

برأيك، هل يحقق الخيال ما لا يحققه الحس والعقل، فنلغي ثنائية الإنسان والعالم بوصفه مدركاً عينياً لا يتيسر إدراكه إلا إذا نظرنا إلى الحقيقة في ذاتها. إننا لا نستطيع أن نكون جميعاً صوفيين، والوجود ليس كله "خيال في خيال"، كما قال ابن عربي. فالخيال نتاج لواقع محدد، وليس انبثاقاً من العدم. هل لك رأي آخر؟

□□ ليس لي رأي آخر. وفي "الخيال والحرية" بيّنت أن النص الأدبي هو نتاج لزواج أو تفاعل بين الخيال الذي هو حرية، وبين الواقع الذي هو تحديد أو تقييد. ولكن أهم ما في الأمر أنني حاولت أن أبيّن الوجه الصوفي لكل نص أدبي

جيد. مستفيداً من نظرات ابن عربي التي أقبل بعضها وأرفض بعضها الآخر. فلقد رفضت قوله بأن العالم "خيال في خيال"، وذلك لأن العالم واقعة حسية من شأنها أن تفقأ العين. كما رفضت محاولته لإلغاء مثنوية الإنسان والعالم. وهذه محاولة تبناها هيغل بعد ابن عربي بستة قرون.

وأنا لم أطالب الناس بأن يكونوا صوفيين بتاتاً، والذي أردته هو تبيان الوجه الصوفي للخيال، أعني وجهه المتعالي، من جهة، ووجهه الاستتاري، من جهة أخرى. ففي الصميم من مذهبي أن الإنسان كائن دائم التحفز للوثوب إلى الأعالي، أو نحو مغادرة هذا التراب بغية التخلص من ثقل المادة وبلادتها وجلافتها لكي يبلغ إلى فسحة الحرية المطلقة. إنه كائن يحاول دوماً أن يطفر من إسار الزمان والمكان وأن يبلغ إلى عليين، حيث لا مادة ولا وقت ولا غيار.

وخلاصة الأمر أن النقد الأدبي الناضج هو فاعلية لا يتيسر إنجازها بمعزل عن نظرية في الإنسان.

□ حينما قرأت كتابك الأخير "تلك الأيام" في عنوانه المأخوذ من الآية الكريمة ﴿وتلك الأيام نداولها بين الناس﴾، عرفت أنه جزء من سيرة ذاتية. لكن أسأل عن أهم مفاصل الكتاب، وماذا أردت أن تقول؟ وهل أردت أن تكون مؤرخاً تكتب التاريخ من خلال حقبة زمنية معينة، من الوطن إلى اللجوء، وكما ذكرت لي في لقاء سابق إنها ثلاثية، وهذا هو الجزء الأول. هل تريد التوقف عن الكتابة بعد هذه السيرة؟

□□ في الحق أنني أردت أن أقول جملة من الأمور، أولها وأهمها أن أدحض ذلك الزعم الصهيوني القائل بأن الفلسطينيين لم يطردهم أحد من ديارهم، ولكنهم غادروا بسبب الحرب. ففي صلب الحقيقة أنه لم تكن هنالك حرب، وإنما سلسلة من المناوشات الصغيرة والطفيفة الشأن، والتي ليس من شأنها أن تخرج أحداً من بيته.

لقد طردونا من ديارنا بواسطة مسلسل من المجازر الشنيعة، منها مجزرة دير ياسين ومجزرة الصفصاف ومجزرة عين الزيتون ومجزرة الطنطورة وسواها. ثم دعنا نصدق بأن الحرب هي التي أخرجتنا من وطننا، فلماذا لا يسمحوا لنا بالعودة بعد انتهاء الحرب المزعومة، وبعد القرار الذي أصدرته الأمم المتحدة من أجل عودة اللاجئين. لقد استطاعوا أن يقنعوا الدنيا كلها بما أسموه المحرقة التي يكذبون ويدعون بأنهم تعرضوا لها. أما المجازر التي ارتكبوها بحقنا فاستطاعوا أن يمنعوا وصولها إلى الغالبية العظمى من البشر.

كما أردت أن أؤكد بأننا خسرنا بلادنا لصالح الصهاينة، لا لأن أعداءنا طرز أنات، كما وصفوا أنفسهم، بل لأن ثمة مؤامرة طويلة عريضة، شارك فيها العرب والعجم والديلم والروم والفرنجة، ومعظم حكومات الأرض. لقد انتصروا على جيوش ليست لديها أوامر بالقتال، في الغالب الأعم، وحين كانت تؤمر بأن نقاتل، فإنها اعتادت على أن تفتك بهم، ولا سيما في جنين والقدس ومحيط القدس. ومما هو مذهل أن الجيوش العربية تذوب أو تتلاشى عند شدة حاجة العرب إلى جيوشهم. وهكذا خلّى العالم بيننا وبين الصهاينة فجزرونا بسبب عدم التوازن في التسليح يقيناً، إننا شعب شهيد ضحى به العالم على مذبح يهوا، ولصالح كائنات ذات أنياب زرقاء.

لم أرد أن أكون مؤرخاً، بل أردت أن أصون من سطوة الزوال كل ما يغفله التاريخ التقليدي. كما أردت أن أصور المكان بتفاصيله الدقيقة التي يهملها علم الجغرافية. فمن أبرز

واجباتنا أن لا نسمح لعدونا بأن يزيل تفاصيل حضارتنا الفلسطينية البسيطة. ولهذا، أبديت شيئاً من الاهتمام بتقاليدنا، ولا سيما تقاليد الزواج والعرس والعيد والدبكة والغناء واللباس والأدوات المنزلية، وعمارة البيت الريفي، وبعض الأمور الأخرى الكثيرة.

إن الصراع في فلسطين يدور على المكان منذ أكثر من مائة سنة، ولهذا فقد جاء الكتاب بمثابة بحث عن المكان السليب الذي نهبته كائنات جاءت من أوروبا الشرقية، بل من ثلاثة وثمانين إقليماً، وادعت دون وجه حق بأن بلادنا هي أرض أجدادهم. إن الكتاب محاولة لتوثيق المكان بالدرجة الأولى. فالمكان هو مكاننا نحن وليس مكان تلك الكائنات الملفقة المزيفة. وإني واثق كل الثقة التي تجهل أي ريب من أننا، نحن الفلسطينيين، سوف نسترد كل ذرة من ترابنا السليب.

أما بخصوص الخروج من الكتابة بعد الانتهاء من هذه السيرة، فهذا شأن أتمنى أن يتاح لي تحقيقه. فأنا أحاول أن أكف عن ممارسة هذا العبث طوال السنوات العشرين الأخيرة، ولكنني لم أستطع إلى ذلك سبيلاً، فالخروج من الحمام ليس مثل الدخول إليه، كما يقول المثل الشعبي. ولكنني سوف أنجو من هذا الفخ بعد الانتهاء من هذه الثلاثية التي أنجزت منها جزأين حتى الآن.

□ من يطلّع على مسيرتك في الإبداع النقدي وإسهامك في الحركة النقدية، ومنهجك المبتكر الذي تأبرت على إنجازه، وكذلك مساهمتك في وضع نظرية نقدية متكاملة من خلال مؤلفاتك على سبيل المثال "مقالات في الشعر الجاهلي" و"بحوث في المعلقات" و"القيمة والمعيار" و"الخيال والحرية" و"مقال في الرواية".. إلخ فإنه سوف يستهجن انزواءك وعزلتك عن الأوساط الثقافية. ترى، ما مرد هذا الانزواء أو هذه العزلة؟

□□ لا شعر بأن ثمة عمقاً في الثقافة العربية الراهنة، كما أشعر باللا جدوى، أو بعبث الفعل الكتابي، ومجانيته وزيادته عن الحاجة، أعني من حاجة الحياة الحديثة التي عطبها العقم. فالكاتب اليوم لا يؤثر بتاتاً في مجرى الواقع، وهو كائن هامشي لا معنى له ولا لزوم.

وقد جاءتني الكتابة بالقليل من المال والكثير من الأعداء. ولهذا، أشعر بأنني حين أكتب لا أصنع شيئاً سوى أنني أبلط البحر، أو أحرث واحداً من قطبي الأرض المتجمدين. فمن الواضح اليوم أن الكتابة لم تعد قيمة اجتماعية حتى صار من يكتب على نحو جيد كمن يكتب على نحو رديء، بل إن من يكتب كمن لا يكتب بتاتاً، وما عادت قيمة الكاتب تصدر عن موهبته، بل عن قدرته على تسويف نفسه، أو على ممارسة الانتهاز. ومما يبعث على الغيظ أن المناصب الثقافية، حتى المناصب الثقافية، فضلاً عن الجوائز ومهمات السفر، إنما تمنح للانتهازيين، وإن كانوا أميين. فهل بقي للإنسان الحقيقي سوى الهامش يحصرونه فيه دون أن يرف لهم جفن؟ ففي الحق أن حالة الانزواء التي اخترتها عن سابق عمد وتصميم قد فرض على أن اختارها، إذ تم توسيد الأمور إلى غير أهلها وانتهى كل شيء.

وهنالك سبب آخر دفعني إلى الانزواء واجتناب الأوساط الثقافية، وهو القرصنة التي مورست على مؤلفاتي منذ صدور "مقالات في الأدب الجاهلي" سنة 1975 وحتى يوم الناس هذا. ومما هو مؤسف حقاً أن بعضاً من الذين سرقوني لهم أسماء مشهورة أو مرموقة. أما أكثرهم إثارة فهم أولئك الذين سرقوني ثم شتموني بذريعة من الذرائع. إنهم أشبه بمن يشرب من البئر ثم يرمي فيه بحجر. ومن

الطرائف أن أحد الكتّاب شاهد عبارة "الراقة النفسية" في أحد كتبي فنقلها إلى كتابه الأول، وشرحها في الهامش قائلاً: "الراقة مصطلح من مصطلحات علم النفس". ولكن الراقة في حقيقة أمرها ليست سوى مصطلح من مصطلحات ضيعتنا، ومعناها الطبقة الرقيقة من الصخر أو الرمل أو التراب. كما أن هنالك كاتباً يقلدني منذ عشرين سنة أو أكثر، ولا سيما حين يكتب شيئاً يدخل في فصيلة النقد الأدبي.

إنها ثقافة الانتحال والاختلاس والتزوير، ومثل هذه الثقافة معقومة حتماً، والمساهمة فيها لا تقل عن كونها مساهمة في صنع الانحطاط. ولهذا فإنني حاولت، وما زلت أحاول، أن أتخلص من هذه التجربة التي لا طائل تحتها.

❑ من خلال مساهمتك في نقد الرواية ولا سيما لك كتاب مقال في الرواية وهو مساهمة في نظرية الرواية لكن أسأل أستاذنا يوسف اليوسف عن بعض تجارب الروائيين أمثال: نجيب محفوظ، أدونيس، أحمد عبد المعطي حجازي، علي الجندي، محمود درويش، حنا مينة، زكريا تامر، غادة السمان؟

❑❑ 1ـ أبدأ أولاً بتجربة نجيب محفوظ الروائية فهو كاتب يفتقر إلى العمق ويتحرك على سطوح الأشياء، ولا يملك أن يغوص في قرارها الذي لا يلمسه إلا الأقوياء، ومثل جميع الكتاب الباحثين في حركة المجتمع وأحواله، بدلاً من التنقيب في جوف النفس، وفي كيفية تأثيرها بأوضاع الحياة الاجتماعية، فإنه لم يستطع أن يصير كاتباً من الدرجة الممتازة، مثل لورنس أو دكنز أو دوستويفسكي وبانحياز فإن الرجل لم يسحرني قط، مع أنني قرأت الكثير من رواياته، وربما معظمها.

أما جائزة نوبل التي أعطيت له، فقد أعطيت للركوع أمام الصهيونية والإمبريالية في مخيم داود سنة 1979. ومن فادح الخطأ أن يظن المرء غير ذلك.

2ـ أدونيس شاعر مبهم ولا يصلح للقراءة، أو قل إنه لا يملك أن ينتج المتعة الأدبية في شعور قارئه الناضج وأنا أستهجن أن يكون هنالك من هم معجبون به. فمنذ أن أصدر مجموعة "المسرح والمرايا "سنة 1965، خسر لدانته وتخشب الشكل الأدبي لديه وصار يهوم أو يجرد اللغة ويعكرها ظناً منه بأن العمق هو العكر، أو بأن في الميسور أن يوهم الناس بأن هذا العكر هو العمق والحداثة والتلويح وما إلى ذلك من مقولات وكان في شبابه صالحاً للقراءة بعض الشيء ولا سيما في مجموعته "أغاني مهيار الدمشقي"، وكذلك في كتاب "التحولات" ولكنه سرعان ما راح يغوص في التخشب وينهمك بإنتاج الشكل الخاثر والنائي عن روح الشعر حتى بلغ درجة الحشرجة.

ويتلخص مقتله في أنه لا يكابد شيئاً ذا بال. في كل زمان ومكان، كان الشاعر ومثاله المعري عندنا وشكسبير عند غيرنا، يقاسي اغتراباً مريراً يحيل حياته إلى عذاب ولهذا أستطيع القول بأن أدونيس ليس شاعراً كبيراً بأي حال من الأحوال، وأنني أشك في أنه سوف يكون مقروءاً بعد جيل واحد.

وأهم ما في أمره خلال الفترة الأخيرة أنه مهموم بالحصول على جائزة نوبل. وقد فاته أن تلك الجائزة الإمبريالية لن تمنح لأي سوري أو لبناني قبل زرع سفارة صهيونية في دمشق وأخرى في بيروت.

3ـ كان أحمد عبد المعطي حجازي شاعراً جيداً في الستينيات يوم راح يعبر بصدق وحرارة

عن معضلات زماننا المكروب. ولكن ذلك الشاعر قد أخذ يتحول باتجاه التجريد السخيف والتهويم الخاوي منذ أواسط السبعينات، يوم جاءت الفورة النفطية وأجبرت كل شيء على أن يرضخ للاتضاع والابتذال. وبإيجاز إن شعر حجازي قد تخشب يوم تخشب الشكل الفني في العالم العربي منذ أواسط السبعينات.

4ـ لقد عايشت علي الجندي يوم كنت في أوج الشباب وكان علي، الذي يكبرني بعشر سنوات، شاباً وسيماً وشديد الدماثة واللباقة. وأهم ما في أمره أنه شخصية إخائية دافئة. وعندي أن من لا يملك أن يكون إخائياً لا يستحق الرتبة الإنسانية بتاتاً.

يقول أرسطو إننا نحب أفلاطون ولكننا نفضل عليه الحقيقة. وبما أنني أملك أن أخالف طبعي ولا قناعتي، فإنني سوف أزعم بأن علي الجندي قلما يكون شاعرا، أو قل إن معظم نتاجه المنظوم ليس شعراً بتاتاً. ومع ذلك فإنني أحب علي الجندي الشخص وليس الشاعر.

5ـ محمود درويش: أحببنا محمود درويش الذي نشر "عصافير الجيل" و"عاشق من فلسطين" و"آخر الليل"، أي أحببنا درويش قبل أن يغادر الوطن، أو يوم كان شاعراً غنائياً يصدح مثل العندليب.

ولكنه صار بعد خروجه من الوطن لساناً تهويمياً، ولا سيما ابتداء من مجموعة له عنوانها "تلك صورتها وهذا انتحار العاشق" التي صدرت سنة 1974.

وحتى قصيدة "أحمد الزعتر" التي اشتهرت كثيراً فلا تزيد عن كونها تجسيداً للضحالة والفراغ. ولقد طالت معظم شعره الذي نشره في الفترة الأخيرة، ولا سيما مجموعة عنوانها "لماذا تركت الحصان وحيداً"، وكذلك مجموعة أخرى عنوانها "لا نعتذر عما فعلت"، فوجدته متخشباً أو متحيزاً وبغير محتوى أصلي، إذ لا يرسخ منه في الذاكرة، شيء، ولا يشتاق إليه المرء كما يشتاق إلى شعر المتنبي والمعري. وفي الفترة الأخيرة اعتدت أن أقول بأن شعر امرئ القيس ما زال يشدني أكثر مما يشدني الشعر الحديث كله ويبدو لي أن عصرنا هذا ليس عصر شعر، أو قل إنه ليس زمن العظمة ولا زمن الإنتاج المهيب.

6ـ حنا مينه: أحسبني على حق إذا ما زعمت بأن آخر روايات حنا مينه الجديدة هي رواية "الياطر" التي صدرت سنة 1974، أو قبل ذلك بقليل. فمنذ "المرصد" كان معنياً بتقديم نماذج تبشرية وجذابة في رواياته، ولا سيما في "الشراع والعاصفة" و"الشمس في يوم غائم" و"الثلج يأتي من النافذة". وكان هذا الهم الكبير هو سر نجاح حنا مينه وسر انتشاره وكونه مقروءاً في العالم العربي.

ولكن الرجل أخذ يفقد حرارته وينحدر عندما انحدر كل شيء تقريباً مع فورة النفط خلال السبعينات، وعندي أن فورة النفط قد عطبت جذور الأشياء وأحلت الكمية محل الكيفية.

حتى أسلوب حنا مينه قد تغير، إذا كان يكتب بأسلوب شعري مشرق، في "الياطر" مثلاً، ولكنه صار يكتب بأسلوب صحفي في "المرصد" وما بعدها وفضلاً عن ذلك فإن الشخصية في أدبه لم تعد تنتسب إلى تلك النماذج القادرة على الهيمنة والحضور، وذلك بسبب ما تدخره من

عناصر ومقومات إنسانية. لقد خسرت الكثير من يخضورها الصانع للمزية. والقيمة، فخسرت قدرتها على التأثير في روح القارئ.

7ـ زكريا تامر: هذا كاتب فذ حقاً، ولا سيما في مجموعة "دمشق الحرائق" و"النمور في اليوم العاشر" فقد أنتج أنماطاً أدبية ناصعة من شأنها أن تصور الحياة الحديثة على نحو غير مسبوق.

واعتاد على الكتابة بأسلوب مشرق يانع وبلغة حرة وشديدة الحيوية. ولا يبذه أحد من كتاب القصة العرب سوى يوسف إدريس الذي أراه عملاقاً يضاهي تشيخوف ودي موباسان. قد بلغني أن زكريا تامر نشر مجموعة قصصية صدرت من دار الريس هذا العام وعنوانها "الحصرم" ولا أدري ما مستواها، وهل حافظ على جودته القديمة التي كانت في أيام الشباب، أي في عقد الستينات؟

8ـ غادة السمان: مثل معظم الروائيين العرب، مهمومة بهموم إنسانية كبيرة. ولكن مقتلها ومقتل الكثير من كتاب الرواية، هو أنها تجهل ما فحواه. إن الكاتب المتميز له سحر أو قدرة على الخلب واستحداث الدهشة، إن الكاتب الذي يملك أن يجعل القارئ يفغر فاه ويقول: "يا الله! هو الكاتب الحقيقي أو الأصلي والجدير بالقراءة والإعجاب.

فمن اطلع كثيراً على تجربة غادة السمان أدرك أنها تهيمن عليها فكرة خلاصتها أن المال يسيطر على الحياة الحديثة ويشوهها. ولا يخفي على من نجا من الضحالة أن أفكارها لا تخرج عن ذلك الصنف العام الذي لا يجهله أحد. ولكن الحقيقة التي ينبغي تأكيدها أيما تأكيد هي أن الفن ليس شرحاً لفكرة أو لحفنة من الأفكار وإنما هو غوص في الشعور، أو في أعماق الأشياء، ولا سيما في النفس ابتغاء شرح غربتها عن منجزاتها وعن محيطه، بل حتى عن نفسها حصراً كان ينبغي أن تظل العناصر الصانعة للاغتراب (المال، مثلاً) في خلفية المشهد الروائي وليس في مقدمته، وعندي أن الرواية حين تتخذ صراع المال محوراً لها، لا تعود رواية، أي تخسر سمتها الفنية ولا يبق لها أي مضمون ذي بال، ولهذا وأحياناً هو مؤرخ، أكثر مما هو فنان، ولا أدري من الذي أوهم الروائي العربي بأن ما يكتبه قادر على تصحيح مسار الحياة الأعوج. إن الروائي الجيد لا يصور الخارج وإنما يصور انعكاس الخارج على الداخل أعني انعكاس أحوال المجتمع أو الحياة البشرية على الذات التي هي الموضوع الجوهري للآداب كلها. ولا يخفى على أي قارئ ناضج أن أسلوب غادة السمان، ما عدا بعض الاستثناءات، أقرب إلى الأسلوب الصحفي منه إلى الأسلوب الأدبي الرفيع، وذلك لأنه يفتقر، في معظم الأحيان، إلى الزخم الصانع للمزية والقيمة. ثم إن الشخصيات تقليدية إلى حد ما، بل واستشراء المال، هي ظاهرة شائعة جداً في الرواية العربية الحديثة.

ولعل أهم مأخذ يمكن للمرء أن يأخذه على غادة السمان هو أن الشكل الروائي لديها ليس متنياً أو متماسكاً بما فيه الكفاية. وفي ظني إن حركة النقد العربية الحديثة لم تستطع حتى الآن أن تفرز الناقد الشديد القدرة على تمحيص الأشكال الفنية واختبار مدى تراصها وقدرتها على تشرب المحتوى وعرضه أمام العيان وتيسيره للذائقة التي هي الغاية النهائية للفنون كلها. فثمة خوف من أن تنطلي الأشكال الرخوة. زمن الأمية الثقافية. أو زمن الجهل للملايين ويبدو لي أن الكاتب العربي، إلا من عصم ربك، قد دخل طور الحشرجة في هذه الأيام العجاف.

ثم أنا لدي فكرة مؤداها أن الانتحاريين

المشبوهين، ولصوص الأفكار، وغير المنحازين إلى الإنسان أو إلى مبدأ العدالة، لا يسعهم، ولن يسعهم أبداً، أن ينتجوا أيما أدب عظيم في أي يوم من الأيام، ويبدو لي أنه ما من أحد تقريباً يدرك ما فحواه أن ثمة صلة متينة بين أخلاق المرء وبين قدرته على إنتاج النصوص الأدبية الجيدة أو المتميزة إن النص الأدبي العظيم ينبثق من الغريزة المثالية الراخمة في نواة الإنسان، ولهذا فإنني أؤكد جازماً أن النظافة الداخلية هي الشرط الأول، بل الشرط الشارط الذي يسبق العبقرية نفسها، في إنتاج الآداب الرفيعة التي هي مأثرة الإنسانية الأولى في كل زمان ومكان يقيناً. إن الكاتب الأدبي إنما يكتب ابتداءً من نظافته التي هي بكارة روحه حصراً، وكل من افتقر إلى هذه النظافة، أو إلى هذا الصنف من أصناف البكارة والطهارة، فلن يتيسر له أن ينتج أيما شيء فني ذي بال حتى ولو عنت.

أما الفكرة التي أود أن أؤكد عليها أكثر من أية فكرة أخرى على الإطلاق، بل التي أراها كبرى الحقائق الأدبية بأسرها، والتي لا يخفى على الألباء أنها وثيقة الصلة بالفكرة السالفة، فتتلخص في أن بنية النفس البشرية إنما تتألف من ثلاث قوى متجادلة ومتلاحمة في آن معاً، وهي الذهن والخيال والوجدان، أو العاطفة والشعور والضمير والوجد والشوق والحنين، (تقتضي الأمانة العلمية أن صرح بأن إدغارالن بو قد سبقني إلى هذه الفكرة بمائة وستين سنة)، أما ما أريد التشديد عليه فهو أن الكاتب الأدبي المتميز (المعري، شكسبير، دوستويفسكي) إنما يخاطب القوة الثالثة، بالدرجة الأولى ويجعلها محتواه الكلي الأكبر، أعني أن جهده يتمركز حول قوة الوجدان والعطف والضمير التي تمثل الجوهر الإنساني أيما تمثيل، فالكاتب الأدبي الجيد روح مطهم حنون، يؤمن صادقاً بالإخاء البشري، وبأن الروح الأم البشر هي الأهم بين جميع المقومات الإيجابية والسلبية التي تؤلف الحبارة، ولا أستثني الحب والجمال والفرح والحرية وما إلى ذلك.

وحين تهيمن النزعة الشكلية البغيضة، وهي التي تتخذ من ذلك الصنف الخاثر القاحل من أصناف الخيال موضوعاً جوهرياً لها، فإن الآداب تكون قد ولجت في طور الانحطاط الذي إذا حل فلا عودة البتة، كما بين ابن خلدون في مقدمته العظيمة.

وعندي أن هاتين الفكرتين التأسيسيتين الأخيرتين هما بيت القصيدة في حكاية الآداب كلها.

210

ما قاله المعنى

عن الشعر...
والعلم به؟!

محمد راتب حلاق

قلت مرة: إن النقد يسبق الإبداع، من الناحية المنطقية على الأقل، إذ أن المبدع إنما يحاول أن يجسد، في عمله الفني، المثال الموجود في مخيلته وتصوره.

فالشاعر، مثلاً، ناقد قبل أن يكون شاعراً، بمعنى أنه عليم بأصول صنعة الشعر وفروعها، وعليم بأدوات الشعر ومتطلباته ومستلزماته، إضافة إلى ثقافة لغوية وأدبية واسعة، وثقافة عامة، لتكون ذاكرة لنصوصه ومهاداً لها.... وهو يتخذ من علمه وخبرته وثقافته معياراً.. ومقياساً.. وميزاناً.... يقيس بها نصوصه، ويقوم بالشغل الفني عليها في ضوئها، ووفقاً لها.

ولكن علم الشاعر بأصول الصنعة وفروعها لا يعني أنه قادر على إنتاج نصوص ترقى إلى مستوى هذا العلم، وهذا واضح بيّن... ترى الشاعرين يتساويان في العلم والمعرفة والخبرة الفنية.... ولكنهما، مع ذلك، يتفاوتان في مستوى نصوصهما، من حيث الإبداع والأصالة الفنية.... لأن الإبداع والأصالة الفنية لا يتعلقان بعلم الشاعر ومعرفته قدر تعلقهما

بموهبته، دون أن نسقط ضرورة المعرفة وحاجة الشاعر إليهما بطبيعة الحال.... وأعلم الشاعرين بالأصول ليس أشعرهما بالضرورة، ولا يجرؤ أحد على القول بأن المتفوق فيهما ما تفوق إلاّ لزيادة في علمه ومعرفته بأصول الصنعة على صاحبه.... بل إن بعض الشعراء يظنون أن معرفتهم بهذه الأصول لا تعطيهم حق الزعم بتفوق نصوصهم فحسب، التي يخالون أنها تجسيد لعلمهم، وإنما يزعمون بأنها تخولهم حق الحكم على دونية نصوص سواهم أيضاً (ويا للمفارقة)؟!....

ومقتضى هذا الزعم، لو كان صحيحاً، أنه يعطي الحق لشاعر رخو الموهبة من المعاصرين أن يدّعي بأنه أشعر من امرئ القيس، لا لشيء إلا لأنه أعلم منه بأصول الصنعة ومصطلحاتها.....، ومقتضى هذا الزعم أيضاً، لو كان صحيحاً (مرة أخرى) أن يكون الوراقون ومدرسو اللغة وآدابها من أشعر الناس، وهذا ما لم يحدث في التاريخ؟!.

وبناءً على ما تقدم أجرؤ على الزعم بأن الشعراء يتفاضلون، من حيث مستوى الشعر، مع أنهم قد يكونون متساوين في العلم بأدوات الشعر.... كما يتفاضل الرماة في إصابة الهدف، مع علمهم جميعاً بعلم الرمي وأصول الرماية.... بل ربما تفوق الأقل علماً والأعمق موهبة. وإذا وجدت لأحد الشعراء قصيدة جميلة وأصيلة فهذا لا يعني أنه أعلم من الآخرين وأحذق منهم في المعرفة النظرية... لأنه لو صح هذا الإدعاء لكان مجيداً ومتفوقاً في نصوصه كافة، وهذا ما لم يتيسر لأحد حتى الآن.

خلاصة القول أن العلم بالشيء غير الشي ذاته، والعلم بالشيء لا يبيح لصاحبه الإدعاء بالقدرة على ممارسة هذا العلم في أحسن صورة، ونقله من حيزْ الوجود بالقوة إلى حيز الوجود بالفعل... وكم من خبير في الخطوط، مثلاً، ضليع بأنواعها وأصولها، ناقد لها.... ثم هو لا يستطيع، بعد ذلك، ورغم ذلك، أن يكتب سطراً جميلاً.... وكم من حكم في مباراة رياضية، يرضى الجميع بحكمه النزيه، ويقرون بتمكنه.... ثم هو لا يستطيع أن يؤدي أبسط مهارات اللعبة؟؟!!..

212

قراءات

الرواية والانتفاضة لشكري الماضي

مصطفى الوالي

في مسعى حثيث للبحث عن مواصفات الرواية الأكثر قدرة على التعبير عن حركة الواقع، يتناول د. شكري الماضي عدداً من الروايات التي تعبر فنياً عن واقع الانتفاضة الفلسطينية الأولى (1987 ـ 1994). وهي روايات لكتاب بعضهم معروف، وتجربته الروائية سابقة للحدث الواقعي (الانتفاضة) وآخرين دخلوا برواياتهم عن الانتفاضة عالم الكتابة الأدبية لأول مرة، فكانت رواياتهم المدروسة بواكير أعمالهم الفنية.

المنهج العام الذي يعتمده المؤلف في كتابه النقدي، ينطلق من رؤية مفادها "أن الرواية بناء من القيم يُشيد بواسطة اللغة، وأن قيمة الرواية في جدتها وتمردها ونزعتها الإنسانية، وأن التجديد الروائي ـ والأدبي ـ في جوهره بحث عن عالم أفضل، وأن الممارسة الروائية ـ الأدبية ـ تتفيأ فهم العالم وحيازته جمالياً، فمنشأ الرواية ومادتها وغايتها مرتبطة بالإنسان، ولهذا لا يمكن فهم الرواية وتفسيرها وتحليل أساليبها وأدواتها وإدراك تطورها بمفاهيم أدبية خالصة"[1] لكتاب ص 9 (لاحقاً رقم الصفحات فقط).

تجسيداً للمنهج العام المذكور، ذهب المؤلف نحو مادة النصوص الروائية المدروسة، متجنباً استخدام أدوات نقدية واحدة، مقررة سلفاً. فهو تحاور مع النصوص واستمد من كل واحد منها طريقة في التناول، تعطي لكل رواية حقها من الاهتمام، وتبرز ما في مضمونها من معان وقيم ودلالات على قاعدة الطموح إلى إثارة "الأسئلة والتساؤلات التي من شأنها إثراء الحركة الأدبية والنقدية التي تشكل نسقاً تكوينياً مهماً من أنساق الثقافة العربية" ص 16.

وسيلاحظ القارئ أن المنهجية التي تم من خلالها تناول روايات الانتفاضة (1987 ـ 1994) هي منهجية مرنة اقتضتها إملاءات الظاهرة المدروسة والأسئلة التي ولدتها وطبيعة النصوص الروائية. فكل نص روائي له منطقه الفني وكيانه ومنظوره وأسئلته وخصائصه وله فلسفته أيضاً. ولا بد أن نلحظ ذلك في العناوين الأساسية التي اختارها الكاتب في تناول الروايات. كل رواية أفرد لها عنواناً اشتقه من خاصية النص، تارة لأهمية مضمونه ومعانيها، وأخرى لميزات البناء الفني للعمل المدروس.

الروائيون الذين تناول المؤلف أعمالهم المعبرة عن واقع الانتفاضة، يتوزعون على مستويين. منهم أسماء معروفة في لإبداع الروائي (سحر خليفة، رشاد أبو شاور) وسبق أن قدموا روايات لا بد أن المهتمين قد تعرفوا إليها، ومنهم من يكتب الرواية كباكورة لإنتاجه الروائي (زكي درويش) وأما بقية الأسماء الواردة في الروايات المدروسة فهي وإن كانت لهم إصدارات سابقة، سوى أن أعمالهم ليست معروفة في وسط القراء العرب خارج فلسطين، وربما يعود أحد الأسباب الأساسية في ذلك إلى ظروف النشر والتوزيع التي تؤثر على وصول مطبوعات الدور والمؤسسات المتواجدة في الأرض المحتلة إلى المدن العربية. ولعل المؤلف بتناوله لأعمال هؤلاء[59] الروائيين قام بتعريفنا على حضورهم الإبداعي، فضلاً عن الكشف النقدي لرواياتهم التي تعبر عن الانتفاضة في فلسطين.

الوقفة الأولى في الكتاب كانت عند رواية (وجوه في ماء ساخن) لعبد الله تايه، بحث المؤلف فيها عن سياق الرواية في علاقته مع سياق الانتفاضة، وخلص إلى أن الرواية "ترسم السياق العام للانتفاضة من خلال تصوير تجربة العمال في الداخل وأبعاده المتعددة، بنهج فني خاص ولافت، في رسم الشخصيات الروائية المتعددة والمتنوعة" ص 37.

ولاحظ المؤلف تجليات السرد في تعدد صوره، كما أن الشخصيات تم رسمها في الرواية من خلال أفعالها ومواقعها ومواقفها وأقوالها. وإذا كان قد أشار إلى أن "معظم الشخصيات

(59) عبد الله تايه، عزت الغزاوي (توفي في 2003، وأعماله الروائية: الحواف، جبل نبو، عبد الله التلالي، الخطوات) أحمد حرب، عمر حمش، صافي صافي.

مسطحة ـ ثابتة. فهو لم يعتبر هذا عيباً أو نقصاً فالشخصيات الثابتة تؤدي أغراضها إذ تسهم في تجسيد رؤية الرواية. وقد يفسر ثباتها في قصر الإطار الزمني للرواية الذي يمتد إلى عدة أشهر قبل اندلاع الانتفاضة وهي فترة لا تسمح بحركة متموجة للشخصيات" ص 23.

ثمة خصوصية للرؤية النسوية للانتفاضة، فتكون رواية سحر خليفة نموذجاً متميزاً، أبدى نحوه المؤلف اهتماماً يعادل تلك الخصوصية، بل طبيعة الرواية ومستواها الفني والفكري. في "باب الساحة" توقفت سحر خليفة عند الانتفاضة وهي في عنفوانها. فالأحداث الميدانية في عام 1990 كانت في ذروتها، وهي زمن الرواية.

تميزت رواية سحر خليفة "باب الساحة" برؤية نقدية[60] للانتفاضة وهو ما أكد عليه المؤلف، منسجماً في هذه الملاحظة مع بقية النقاد الذين تناولوا هذا العمل من قبله. اهتمت الرواية "بتجسيد رؤية الشخصيات النسوية للانتفاضة، وهي رؤية جديدة ومغايرة للمألوف. ومع أن معظم هؤلاء النسوة من المشاركات في فعاليات الانتفاضة، فإن التركيز يتم على تصوير العلاقة بين الانتفاضة وأوضاع المرأة وأحوالها ورؤية المجتمع للمرأة في ظل الانتفاضة (...) وبعبارة أخرى أكثر دقة تجسد رؤوية نسوية لمنظومة القيم في ظل الانتفاضة" ص 40.

هموم المرأة في تجربة الحياة إبان الانتفاضة تفوق هموم الرجال ومعاناتهم وهو ما أظهرته سحر خليفة في "باب الساحة" بالسرد المعتمد لأصوات الشخصيات الروائية،وهي نسائية بشكل عام. شخصية الست زكية، التي تطلق عليها الكاتبة اسم أم الشباب، وهي التي تعمل "قابلة" فترمز إلى المعاناة من جهة وإلى تجدد الحياة استمرارها بالرغم من المعاناة. يضمن المؤلف كتابه مقطعاً معبراً في الرواية جاء على لسان "الست زكية".

حيث تجيب أم الشباب (زكية) على سؤال سمر، الفتاة الجامعية التي تعد بحثاً علمياً، تلخص بلهجة شعبية بسيطة هموم المرأة ومعاناتها في زمن الانتفاضة، فتقول: "يعني شو بدك أقول؟ صارت ترشق حجارة وتخلص الولاد وتخبي الشباب وتتظاهر؟ مفهوم، بس همها زاد كثير. همومها القديمة بقيت على حالها وهمومها الجديدة ما بتنعد. حَبَل وميلاد ونفاس ورضاعة وغسل وقش ومسح و طبيخ ونفيخ ونكد الجوز والأولاد، وهم الشباب المشردين بين الصخر والوعر وهم الشمس وزمهرير الشتاء وشوك البراري وواويات الجبال. وهم القريب وهم البعيد وهم الصغير وهم الكبير والمقمط بالسرير. إن كان بحضنك خايفة يأخذوه وأن أخذوه خايفة يضيعوه. ومن ساعة ما بيفوت السجن لحد ما يخرج وإنت دايره وراه من محكمة لمحكمة

(60) تعرضت سحر خليفة بسبب روايتها "باب الساحة" إلى حملة هجوم من الإعلام الرسمي الفلسطيني بعد صدور الرواية. كما تم تحريض المجتمع على عملها وعليها شخصياً، بتحميلها مسؤولية الشخصيات الفنية النسائية في الرواية.

ومن باب لباب. وإن كان مش بالسجن دايره وراه من مغارة لمغارة ومن زقاق لزقاق. إذ شفتيه بتنحرقي معه وإذا ما شفتيه بتنحرقي عليه، هذه هي حياتنا، حرقة بحرقة وعذاب بعذاب، قولي الله يكون لها النسوان معين" الرواية ص 20، الكتاب ص 43.

دلالات البنية الفنية للرواية تميزت بقدرة الكاتبة على "صهر عناصر الزمان والمكان والشخصيات والوصف والسرد واللغة وتفاعلاتها فأنتجت بنية سردية روائية فنية دالة، تتصف بالتفرد والتوازن والتلاحم النسبي بين التجربة المضمونية والتجربة الفنية" ص 58.

هذه الميزة في البناء الفني يظهرها الكاتب في تناوله لدلالات العنوان، والمكان وتعدد الأصوات، وتنوع التقنيات وتعدد الضمائر، والمستويات المتفاوتة للغة، فهناك اللغة التصويرية، واللهجة المحكية إلى جانب الفصحى، وهناك اللغة الشعرية المكثفة أيضاً. وهو ما أورد المؤلف أمثلة عنها في مقتطفات من النص الروائي.

في التقويم الجوهري للرواية يصل المؤلف إلى اعتبار "رواية باب الساحة تجسيداً لوعي فني جمالي يهدف إلى تحريض الوعي السائد ودفعه إلى تجديد أدواته ومجابهته بأسئلة جادة وجديدة وحيوية وعميقة. وبهذا المعنى فإن رواية باب الساحة تهدف إلى تحريك منظومة القيم وتفعيلها وتجديدها وفتح آفاق جديدة أمام الفعل الإبداعي الجمالي النضالي/ الانتفاضة" ص 69.

تحت عنوان الانتفاضة والأفق الرمزي، يتناول الكاتب رواية شبابيك زينب للكاتب رشاد أبو شاور. وتدور أحداث الرواية، في معظمها، في مدينة نابلس وحاراتها ومخيماتها، و تهتم بمنظومة القيم الاجتماعية والسياسية الآفلة والبازغة.

أربع حلقات، مستقلة ومتضافرة، هي التي شكلت أساس التناول للرواية. "حكاية المكان، حكاية الشخصيات، حكاية الحكايات، المنطق الفني للرواية" ص 72. فالمكان الفلسطيني، فضاء الرواية هو "موحد، حاولت الأرقام تمزيقه؛ فلسطينيو 48 وفلسطينيو 67، أو بعض الخطوط الوهمية مثل الخط الأخضر!" ص 73.

شرارة الانتفاضة 1987، اندلعت من غزة، حين سحقت الشاحنة الصهيونية عمال مخيم جباليا "وفي تلك الليلة تأججت النار النابلسية، وبعد يومين فقط، وُزع في نابلس البلاغ الأول للانتفاضة، فصار من حق النابلسيين إضافة مجد جديد إلى أمجادهم القديمة" (الرواية ص 12 ـ 13). تفاعل الأمكنة، هي تفاعل أهلها. وأفعال المكان وأفعال أهله تبدو متماثلة، فالمكان يواجه زلازل الطبيعة بمثل ما يواجه الناس الغزوات والحروب والكوارث السياسية. نابلس "مدينة تخترق السحاب، أهلها القدامى اختاروها هنا، ورغم الزلازل المدمية، والحروب

والاجتياحات تشبثوا بمدينتهم (...) تصعد إلى أعلى بعد كل ضربة زلزال، تشرب من الصخور، وينابيعها ما إن تفيض حتى ينبجس غيرها وتفيض" الرواية ص 8، 7.

إنه التعبير الرمزي فنياً عن حقائق الصراع وطبيعته، وعن مأزق إسرائيل "الاصطناعية" كما هو قلب "يسرائيل" الذي يمده بالاستمرار الاصطناعي غير الطبيعي.

من مدينة عكا الفلسطينية يأتي صوت روائي معبراً عن وحدة التفاعل الإنساني والوطني ووحدة المصير تحت الاحتلال قديمه (1948) وجديده (1967). فيكتب زكي درويش رواية "أحمد، محمود... والآخرون" وهي الأولى له، لكن تجربته الإبداعية في فن القصة القصيرة غنية نسبياً. (له خمس مجموعات: شتاء الغربة، الجسر والطوفان، الرجل الذي قتل العالم، الكلاب، الخروج من مرج ابن عامر)، وفي مجال المسرحية له (الموت الأكبر، لا).

يهتم الكاتب في تناوله لرواية زكي درويش بالبنية الروائية المختزلة، والغنائية. "ولعل اهتمامها بالمشاعر والأحاسيس، أكثر من اهتمامها بالعلاقات وجذورها أو الأفعال وامتداداتها، هو ما يفسر بنيتها التي تتشكل من لقطات وومضات و صور سردية مختزلة. وهيكلها يتكون من أربع عشرة لوحة قصصية" ص 111. لذلك فهي (اللوحات(ولدت "مناخاً روائياً" ص 112. وتشف إشارات المؤلف إلى النية عن ملاحظات نقدية على الرواية، في عالمها الذي جاء بلوحات أقرب إلى قصص قصيرة، شكلت مداميك الرواية.

نقد تجربة الانتفاضة هو ما قامت به روائياً، رواية عزت الغزاوي "الحواف". فكان جوهر الحكاية "المأزق الداخلي للانتفاضة (...) فاهتمامها تركز على الخلل الذاتي في أبعاد صورة الانتفاضة، صورة يلفها القلق والألم والقتامة والرعب والإحباط والخديعة، خديعة الكبار للصغار، أو خديعة علية القوم للناس البسطاء الذين اختاروا طريقة: الموت أو الحرية. (يقابلها ويناقضها) شخصيات تحاول أن تستثمر الانتفاضة لمصالحها الذاتية الضيقة مضحية في سبيل ذلك بكل ما هو إنساني ووطني بدءاً بالمناضلين في الجبال والمخيمات مروراً بتضحيات الأطفال والشيوخ والنساء، وانتهاء بالعواطف الإنسانية النبيلة" ص 121، 122. لكن النقد الذي يجريه الروائي عزت الغزاوي في روايته (الحواف) يهدف إلى تصويب المسار واستشراف الزمن الآتي.

يتابع المؤلف هذا الخط النقدي للانتفاضة في روايات أخرى، ومن منظور آخر، عبرت عنه أعمال روائية: الجانب الآخر لأرض الميعاد، إسماعيل، بقايا، وهي ثلاثية لأحمد حرب.

"تُجسد الثلاثية بنية سردية جديدة بماهيتها ومساراتها وغاياتها، وهي بنية تهدف إثارة الأسئلة والشك والحيرة والتأمل أكثر من طموحها لتقديم إجابات (...) وأهم ما يميز البنية السردية نموها البعيد عن النمو العضوي، فهي تنمو نمواً حلزونياً أو عنكبوتياً، ولهذا يمكن

وصفها بالبنية السردية المراوغة أو البنية الشبكية التي تولد أزمنة متداخلة وانحرافات سردية واستطرادات متعددة" ص 153.

كما يرى المؤلف د. شكري الماضي، أن البنية السردية للثلاثية تنفتح على الأجناس الأدبية الأخرى. هذا إضافة إلى انفتاح "العدسة الروائية على التاريخ القريب والبعيد، وتوظيف تقنيات التداعي والاسترجاع والاستباق. وكلها تؤدي إلى تداخل الأزمنة وخلق انحرافات سردية واستطرادات تزيد من تعقيد البنية" ص 155.

يشير الكاتب إلى الخط النقدي الذي عبرت عنه الثلاثية بما أبرزته من كشف عن "ملامح الأزمة الداخلية للانتفاضة، فالحساسيات الإيديولوجية والتنظيمية ما تزال مهيمنة، وصوتها يعلو على ما عدته أكثر مما ينبغي، وهو صوت يعرقل قراءة الواقع وحركته وتفاعلاته قراءة تنسجم وتتناغم مع ما تفرضه طبيعة المرحلة والفعل الجماعي/ الانتفاضة" ص 193.

والانتفاضة "لا تحتمل أي انحراف هذه الانتفاضة حياتنا، إذا ماتت متنا وإذا نجحت حيينا" (رواية الجانب الأخر لأرض الميعاد، ص 115). وردت في الكتاب ص 195.

يلاحظ القارئ للكتاب (الرواية والانتفاضة) احتفاء المؤلف بالثلاثية لأحمد حرب، من خلال اشتغاله عليها نقدياً باهتمام دلت عليه المساحة التي خصصها لها من صفحات الكتاب. وفي تقويمه الأخير لها باعتبارها "ثلاثية تقف شامخة في مسار الرواية العربية بغناها السردي وموضوعتها الفنية وتنوع أساليبها وتقنياتها. فهي ثلاثية تصور أزمة من أزماتنا الوجودية وتسهم في الوقت نفسه في تجديد بنية الرواية العربية" ص 240.

في القسم الأخير من الكتاب (الرواية والانتفاضة) ذهب المؤلف إلى تحليل أربع روايات ونقدها، تحت عنوان: انكسارات البُنى السردية. وحين يدخل إلى مقاربته النقدية هذه، تجده حصيفاً وموضوعياً، يحرص كل الحرص على مشاعر المبدعين، وهو بذلك يأخذ بيدهم نحو تجاوز ثغرات أعمالهم الفنية والارتقاء بأدواتهم، بمنأى عن أي انتقاص من نتاجاتهم، فهو لا يُغفل، رغم نواقص بعض تلك الأعمال، السمات الإيجابية لتلك الروايات فنياً ومضمونياً.

فالتعبير الروائي عن الانتفاضة برأي د. شكري الماضي "يحتاج إلى رؤية ما وراء الأحداث وما وراء الشخصيات، أي رؤية جذور الفعل الإنساني وتوجهاته، كما يحتاج إلى خبرة اجتماعية وفنية، وامتلاك مفهوم محدد للأدب بعامة والرواية وفلسفتها ووظيفتها بخاصة. فالرواية الناضجة لا تصور الظواهر بلا تعليل ولا تصف ما تراه العين أو تسمع به الأذن ولا تكتفي بالتسجيل ولا ينحصر دورها في التوثيق. فاختيار الرواية شكلاً تعبيرياً مميزاً يعني الوعي بتأدية دور محدد يتم تجسيده من خلال ما يفرضه هذا الدور من سمات وخصائص

وصفات نوعية محددة.

ويحسب المرء أن عدم توافر مثل هذه المفاهيم والتصورات قد يؤدي إلى انزلاق الرؤية عن هدفها وافتقادها صفاتها النوعية ومميزاتها الشكلية والبنائية الدالة" ص 241.

لقد اتسم كتاب (الرواية والانتفاضة) برعاية النصوص الروائية واحترام منطقها ومنطوقها، سواء لناحية الشكل والبنية الفنية أو لناحية المضمون. لكن الحميمية التي تعامل بها المؤلف مع خصوصية كل نص روائي، وتقديره لجهود المبدعين، وإبرازه لما تفردوا به فنياً، هي ذاتها التي مكنت من الكشف الموضوعي عن ثغرات بعض الأعمال ونواقصها. ودائماً كان نشيده المساهمة في استشراف أفق/ آفاق نقدية وأدبية جديدة، تعتمد التطبيق وتُعيد له الاعتبار منهجاً لمقاربة الإبداع الأدبي.

مراجعة

219

إبراهيم طوقان

1905 – 2005

رشاد أبو شاور

أمامك أيها العربي يوم تشيب لهو له سود النواصي

مائة عام مرّت على ولادة شاعر فلسطين الكبير إبراهيم طوقان، الذي ولد في العام 1905، في مدينة نابلس، مدينة جبلي عيبال وجرزيم، التي ضربتها الزلازل، فتشبّث أهلها بها ولم يغادروها، بل أعادوا بناء ما تهدم، كما هو شأنهم في كل العصور، منذ عمر الكنعانيون الأوائل مدنهم، ودوّنوا حروف لغتهم.

مع كل المراجع التي قرأتها، ونبشت فيها، لم أهتد إلى التاريخ الدقيق لميلاد شاعر فلسطين الكبير.

كل المراجع، بما في ذلك ما كتبته شاعرتنا الكبيرة، شقيقته فدوى طوقان، تخبرنا بأن الشاعر ولد عام 1905، فلا شهر، ولا يوم.

في العام 1905 كان الرجل المريض ـ الإمبراطوريّة العثمانية ـ ممدداً على مائدة الدول الاستعمارية التي طمعت في ممتلكاتها لموقعها الاستراتيجي، ولثرواتها، وبخاصّة بلاد المشرق العربي.

في تلك السنوات من مطلع القرن العشرين كانت دول تأفل، وإمبراطوريات فتيّة، قويّة، مدججة بالعلم، والمعرفة، تندفع لبسط هيمنتها على أوسع مساحات، مستندة لضعف الآخرين، وفرط قوتها، وحاجتها، ولأن طبائع الأمور تفسح مجالاً لكلّ قادر على ملء الفراغ.

ولد إبراهيم طوقان مع النزع الأخير للسلطنة العثمانية الشرقية المستبدّة الآخذة في التفكك، والتحلل، والموت.

خرج إلى الحياة في بلاد يشملها الظلام، والجهل، والتخلّف، ذاهبة إلى المجهول، فثمّة من استعدّوا في (بال) بسويسرا للانقضاض عليه، تحرّكهم الأطماع الاستعمارية الزاحفة للهيمنة على الشرق العريق المعوّق بحكم آل عثمان على مدى خمسة قرون.

ولد إبراهيم، ثاني أخوته العشرة، بنين وبناتاً، عليل الجسد، ونما حيويّاً، كثير الحركة، فكهاً، ساخراً، شفّاف النفس.

مع بدء يفاعته تفتّح وعيه على دهم الأخطار الصهيونيّة لوطنه فلسطين: استيطاناً وهجرة، وتداخل مصالح بين بريطانيا والحركة الصهيونيّة.

من جدّه المحّب للشعر، وأمّه القارئة النهمة للكتب، بدأت رحلته مع الكلمة، وفي البيئة الوطنية تلقن الدروس الأولى، ومن بعد انطلق محلّقاً بجناحين قويين في سماء فلسطين.

شاعراه الأثيران: المتنبي، والقيس بن الأحنف، من القدامى، ومن المعاصرين: أحمد شوقي.

أحد مجددي الشعر العربي، هو المجايل شعريّاً للتونسي أبو القاسم الشّابي، والمصري علي محمود طه، والثلاثة تجمعهم حساسية يمتحان نسغها من واقع حياة عربيّة جديدة، مجابهة تحديات استعمارية، وطن محتل أو على وشك أن يحتل، طموحات مجهضة.

شعراء ينادون على أمتهم محذرين، منبهين، حاضين، ناقدين، فهم لا يلتهون بهموم الذات، وشجنها، ورغباتها، وكأنهم مبكرون يرسمون الطريق التي يجب أن ينهجها كل مبدع عربي.

سنوات إبراهيم في بيروت، أثناء دراسته في الجامعة الأمريكيّة، وتدريسه فيها، فتحت له آفاقاً رحبة على الحياة، ففي بيروت شعراء، وكتّاب، ورجال فكر، وعلم جامعي متطوّر، وصحافة، ونساء في الجامعة سافرات يكشفن وجوههن الجميلة، ويتحدثن مع زملائهن، بعكس البيئة النابلسية المحافظة.

هناك في بيروت يتقن إبراهيم الإنكليزية وبها يطلّع على روائع الشعر الإنكليزي، وهو يتقن التركيّة لغة جدّته لأمه. وعربيته معاصرة، متجددة، حيويّة كروحه المنفتحة على الحياة، وبثقافة رفيعة تبدأ رحلته مع الشعر والشهرة المدويّة في بيروت.

يتخلّص إبراهيمٍ من ثقل القافية، فيغيّر الأوزان، والقافية، في القصيدة الواحدة، وبهذا ينقل الإحساسٍ بعيداً عن الرتابة والافتعال ـ يستحق شعره دراسات أعمق ـ وهو بهذا يبني قصيدته دراميّاً ونفسيّاً كما في (الثلاثاء الحمراء) على سبيل المثال.

عرف إبراهيم بداية بقصيدته (ملائكة الرحمة):

بيض الحمائم حسبهنه أني أردد سجعهنه

والتي قالها في الممرضات، تحية منه لتلك التي اعتنت به وهو طريح الفراش في المستشفى.

هذا الشاعر الرقيق، العاشق، هو نفسه الذي يكتب للفدائي وعنه:

هو بالباب واقف والردى منه خائف

فاهدئي يا عواصف خجلاً من بسالته

وهذا الشاعر هو أول من أدرك دور الشاعر، والمثقف، النقدي، ولذا فضح تجّار الأراضي، والقادة المتخاذلين، والزعامات الرخيصة الباحثة عن مصالحها، المتواطئة، المساومة.

إنه يسخر من القيادات الفلسطينيّة التي كانت تتبارى في المشاركة في تظاهرات مسموح بها (مشروعة) ـ ممّا يفتح عيوننا على قيادات مستنسخة منها في هذه الأيّام ـ باحثين عن السلامة، محجمين عن التضحية:

وقد شبعتم ظهوراً في مظاهرة مشروعة وسكرتم بالهتافات

***

أضحت فلسطين من غيظ تصيح بكم خلّوا الطريق فلستم من رجالاتي وهو يخاطبهم ساخراً:

في يدينا بقية من بلاد

فاستريحوا كيلا تطير البقيّة

إبراهيم يقدّر القيادات الجديرة، فتراه يقول عن الشيخ المظفّر الذي رفض التوقيع على عدم التظاهر، ورضي أن تزّج به سلطات الانتداب البريطاني في السجن، في حين وقّع غيره وانصاع:

إن المظفّر من حديد جسمه

فيما أرى جسومهم من سكّر

في هذا البيت تبجيل وسخرية، والسخرية في شعر إبراهيم تنّم عن روح نقدية، وحس

بالفكاهة، ومرارة من كل ما يحدث لفلسطين وشعبها.

شخصية إبراهيم غنيّة، رحبة، منفتحة، وشعره مرآة عاكسةٌ لمكوناته هذه، ولأنه ليس ذا بعد واحد، فهو لا يحبس نفسه في قوالب ضيقة، ولذا تراه يبدع شعراً وطنياً، وغزلاً رفيعاً أنيقاً، و له شعر (كاريكاتوري) ساخر لا يمكن نشره سبق به الشاعر المصري نجيب سرور و (أميّاته)!...

عمل إبراهيم في إذاعة فلسطين مديراً لقسم البرامج العربيّة، وقدّم أحاديث أدبية تنّم عن رؤية نقدية، ورغبة في تعريف القارئ العربي في فلسطين بروائع الأدب العربي القديم والحديث، وخاض معركة مع القائمين على الإذاعة الذين أرادوا منه تقديم تلك البرامج باللهجة العّامية الفلسطينية، وثبت على موقفه.

رعى إبراهيم شقيقته فدوى التي حرمت من المدرسة وحبست في البيت، وبفضل رعايته وعنايته بها، تفجرّت موهبتها وملأ حضورها دنيا العرب.

تقول فدوى في كتابها (رحلة جبليّة، رحلة صعبة):

لقد أصبح شعره المحمّل بحرارة هذا الواقع واشتعا له قوي النفاذ في الوجدان الفلسطيني. ولم يلبث أن انضم إليه صوتان لا يقلاّن نفاذاً ـ عبد الكريم الكرمي (أبو سلمى)، وعبد الرحيم محمود تلميذ إبراهيم وصديقه.. هذه الأصوات تشكّل الثالوث الذي صنع البداية للشعراء الفلسطينيين

***

3 أيّار 1941 رحل إبراهيم طوقان، الذي سيبقى في قلب فلسطين، وشعبها، وفي ديوان الشعر العربي.

256

شرفات

الاستشراق... التقني

ليلى الأطرش

تصرفت دار النشر الفرنسية مع مؤلفة كتاب "مشوهة" المذيعة السعودية رانيا الباز، بمنطق المستشرقين الباحثين عن الإثارة وضع المرأة عندالعرب وما يتعرض له من قهر وعنف، مما يؤكد نمطية التفكير الغربي عن الشرق المسلم رغم كل التماس الحديث بينهما في عصر الاتصال.

القصة أن المذيعة دعيت إلى ندوة عن العنف ضد النساء ستشارك فيها نوال السعداوي وعدد من ناشطات المرأة وحقوق الإنسان فمنعت من السفر، واستغلت دار النشر هذه الواقعة للدعاية للكتابة. وأنها منعت من حضور توقيع الكتاب، ولكنها هربت في شاحنة عبر الحدود البرية إلى البحرين فباريس لتروي قصة اضطهاد النساء في دنيا المسلمين.

تحلق الصحفيون ورجال الإعلام حولها وأمطروها بالأسئلة عن تخلف العقل العربي وقمع المرأة، وخاب رجاؤهم في قصة مثيرة عن امرأة عربية مسلمة تتمرد على التقاليد حين أوضحت الكاتبة أنها سافرت عبر الحدود البرية دون مضايقة، ورفضت أن تعمم تجربة العنف ضدها على الرجال العرب، ولم تحمل الإسلام وزر ما مرت به فهاجمتها وسائل الإعلام

بضراوة، واتهمتها بالتناقض وبتلفيق القصة.

هذه المرأة تشوهت بعنف زوجها وهو يدق رأسها في الحائط، واحتاجت عشر عمليات تجميل وترميم لوجهها، وحين ظهرت في برنامج أوبرا الشهير قامت الدنيا ولم تقعد، والتهموا المذيعة السوداء بالعنصرية وأنها ضد العرب والمسلمين.

رغم أنها قدمت عدداً من نساء أمريكيات تعرضن لعنف شبيه في حلقات أخرى. هي أزمة الشرق والغرب في مجمل ما حدث، إنه أزمة الاستشراق وتنافر الثقافات، وعجز الحوار والتواصل.

لم تتغير نظرة الغرب الاستشراقية إلا قليلاً منذ الحروب الصليبية مروراً بالكولونيالية وحتى حركات التحرر التي شكلت تقاطعاً مع مصالحه في الشرق، كثورة الجزائر وعبد الناصر والخميني وإن أظهر اهتماماً بها. وقد ازدادت الهوة تشوهت الفكرة عن الإسلام رغم الحضور الكبير الجاليات الإسلامية في أوروبا وأمريكا . حتى بين مفكريهم . نتيجة حركة الارتداد والسلفية في الشرق، والتي عمّقت الأفكار الاستشراقية عن عقل عربي رافض للتحديث ومنغلق على هويته المجبولة بالعنف.

مشكلة العقل الغربي في عدم اهتمامه بما هو خارج العقل الأوروبي ومنجزاته. ويعتمد في معرفته عن الشرق على مقالات الصحفيين التي تعكس الأحداث الجارية، وعلى كتب الهواة التي تفتقر إلى الموضوعية والبحث العملي، ولهذا يصعب الحديث عن وجود معرفة علمية عن الإسلام في الغرب، أو وجود متخيل غربي عن الإسلام، فهو لا يدّرس بشكل واف وصحيح في الجامعات، وكثيراً ما تغلق أقسام الدراسات الشرقية لعدم توفر المدرسين والدارسين، ويظل الإعلام الموجه ينمّط شخصية المسلم أينما وجد برؤية المستشرقين، فهو متعصب ومتخلف وغير قابل للتكيف والاندماج في المجتمعات الجديدة بسبب الدين، يستوي في ذلك جميع ا لمسلمين وعلى اختلاف أعراقهم ومواطنهم وبغض النظر عن خصائص الشعوب، فالتركي والهندي والمصري والفارسي والشيشاني والماليزي سواسية رغم اختلاف طبائعهم وحياتهم.

أما معظم المفكرين العرب فقد انبهروا بالفكر الغربي حتى اتهموا بالتبعية له، وإن تعالت دعوات لنبذ النموذج العربي واستبداله بالصيني أو أمم آسيا ومنها دعوة سلامة موسى (1887 . 1958)، مع عدم تحويل النموذج إلى صنم ومحاكاته في الملبس والتربية والفنون والفكر والآداب والشعر، وعاب على المفكرين العرب النقل الحرفي عن الغرب دون سبر أغوار

النص وفهمه، وهو ما وقع فيه المترجمون والمعربون منذ مصطفى لطفي المنفلوطي ورواية "بول وفرجيني" التي حولها إلى "الفضيلة" وتبعه كثيرون.

أما الجفاء وعدم الفهم الشرقي للغرب فيتبدى في سيل الكتب الرائجة. لا التاريخية ولا المنهجية عنه، والتي تدّعي معرفة دين الآخر وتبحث فيه، فزادت النار اشتعالاً بين عقلين.

ويبقى السؤال الملحّ مع كل واقعة في حياتنا اليومية: "من منا المنغلق على نفسه والغاطس في بركة الأفكار والمفاهيم المسبقة الراكدة عن الآخر، (نحن) أو (هم) ؟